2000

LA MULȚI ANI!

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Constantin PARASCHIVESCU

„Semne și semnale"

Fost-a Festivalul Național de Teatru din acest an, 1999, un prilej de „festivitate, de sărbătoare", cum spera directorul artistic Alice Georgescu? Poate că nu chiar – dar problema nu e asta. N-a fost, în nici un caz, un prilej de „festivism", ceea ce nu-și dorea directorul artistic și ar fi devenit, poate, anacronic în condițiile în care își desfășoară astăzi activitatea instituțiile teatrale. Însuși faptul că organizarea lui a fost incertă până la începutul lunii noiembrie, cu trei săptămâni înainte, e un motiv în plus de îngrijorare. Problema e că festivalul a reușit să fie un prilej de prospecție lucidă a rostului și destinului teatrului românesc actual, care în zbaterea lui încă strălucește cu realizări memorabile, entuziasmând publicul care umple – cum s-a văzut – sălile de spectacol, dornic să vadă și să se împărtășească din miracolul înălțării spirituale pe care îl dăruiește arta. Și bucuria ce o consemnăm, în deosebi, e afluența mare a publicului tânăr, atras de performanțele în domeniu și de diversitatea modalităților moderne de a le crea. Piere teatrul, așa cum s-a pronosticat într-o declarație gravă a ministrului de resort, în perspectiva nesubvenționării culturii? Sigur nu, dar tot atât de sigur e că va suferi și-i vor fi afectate, în bună parte, datele reale de performanță și de supraviețuire. Audiența de care s-a bucurat festivalul e și un semnal către creatori de a iscodi mai profund și mai inspirat sensurile dramaturgiei asumate, fie ea de Caragiale, Molière sau Shakespeare, pentru o transpunere adecvată și ingenioasă care să le reprezinte, totuși, în expresia lor poetică și filosofică, mai mult decât propriile inerții și obsesii extraartistice. Exemplul oferit de spectacolul Teatrului Național din Craiova, invitat special în festival, *Așa este (Dacă vi se pare)* de Luigi Pirandello, în regia lui Vlad Mugur, este edificator. El citește piesa cu ochi atenți și fascinați, descoperindu-i gradat enigmele, misterul, dându-le înfățișare teatrală adecvată, originală, nu de puține ori surprinzătoare (cutremurul, de pildă), într-un demers limpede și elegant către un profund adevăr omenesc. Nu degeaba se vorbește despre stilul Mugur – un stil care valorifică, diferențiat, mari opere și autori – Cehov, Pirandello, Goldoni – ca o lectură modernă care-și subordonează bogăția de mijloace artistice pentru un sens filosofic adânc, răscolitor. Nu cum s-ar citi pe el în autorii reprezentați. Au mai fost, din fericire, astfel de lecturi, care nu afectează personalitatea realizatorilor – Mihai Măniuțiu, *O noapte furtunoasă*, *Cetatea soarelui*; Alexandru Darie, *Iluzia comică*; Alexandru Dabija, *Școala femeilor*; Ioan Cojar, *Dragoste în hala de pește* – dar au fost și contrare, care alterează universul lecturii cu excese personale de dioptrii.

Unii au fost deranjaţi de existenţa a două secţiuni în festival, „principală“ şi „atelier“. Falsă problemă. Prezenţa la „atelier“ nu e minimalizare valorică, ci o înscriere mai distinctă în sfera alternativei teatru–dans (*DaDaDans*, *Costumele*), teatru–muzică–dans (*Bizarmonia*) sau de prestaţie particulară (Teatrul Act, *Cetatea soarelui*). Să fie numită altfel? Poate. Dar prezenţa lor n-are de ce să fie pusă sub semnul întrebării.

Un câştig evident au fost dezbaterile zilnice şi colocviile de la UNITER. Un merit deosebit pentru prestigiul teatrului românesc l-au avut lansările de carte, bunuri culturale inestimabile semnate de Florica Ichim – *George Constantin şi comedia sa umană*, Viorica Ghiţă-Teodorescu – *Şoapte şi lacrimi*, Irina Nechit – *Godot, eliberatorul*. Deopotrivă, CD-urile: *Integrala I.L. Caragiale–Teatru*, realizator Doina Papp, *George Constantin – Magistre fără seamăn, slavă...*

Cortina festivalului s-a deschis pe o tristeţe: dispariţia prematură a directorului artistic, care a alcătuit selecţia, criticul Cristina Dumitrescu. Alice Georgescu, care i-a preluat în ultimul moment responsabilităţile, i-a respectat onorant opţiunile şi i-a omagiat personalitatea pe care a dat-o manifestării. Mai presus de divergenţe şi cârtiri. Cortina s-a închis, cred, peste o personalitate acreditată, de participare şi afluenţă, care obligă în perspectivă.

Foto: Florin Biolan

Dorina Chiriac în
ILUZIA COMICĂ
de Corneille

Anna HALASZ

Laudatio

Cortina s-a lăsat. Sute de mii de cortine se lasă în fiecare seară pe pământ. La Bucureşti, odată pe an se lasă o cortină ridicată la puterea a treia!... A patra, a zecea?... A mia?... asupra esenţei creaţiei teatrale de un an, în neagra sărăcie şi bogăţie spirituală strălucitoare. Cortina cade şi miracolul creaţiei a dispărut. Ne întrebăm, la fiecare sfârşit de toamnă, cu titlul unui spectacol de neuitat al lui Andrei Şerban: *Cine are nevoie de teatru?*. Merită să visezi miracole, care se vor stinge ca pădurea feerică din *Visul*... lui Victor Ioan Frunză şi Adriana Grand „de astă vară", făcute numai din lumini? Merită, şi mai ales merită atenţia tuturor, pentru că spectacol impalpabil, care dispare, este metafora sacrificiului omenesc. Actorii au ca temă şi ca unealtă, ca mijloc de exprimare exclusiv personalitatea lor: în două ore ei cântă din propriul suflet şi zugrăvesc cu sângele lor învăluind şi ridicând sufletul publicului – ca pelicanul pe vitraliul medieval din vechea mănăstire gotică de la Cluj, care-şi hrăneşte puii cu propria inimă – dar după două ore cade totuşi cortina şi, după aplauze, totul a dispărut. Eroii şi victimele acestor străfulgerări de două ore sunt actorii. Datorită puterii personalităţii actorilor, rămâne totuşi ceva, pe care numai noi, criticii, îl consemnăm, fără noi i s-a pierde urma. Impactul dintre efemer şi eternitate ne ţintuieşte în fotoliu, ca să le dăm acestor boemi, zişi neserioşi, zişi isterici, uşuratici, invidioşi, geloşi, care păşind pe solul sfânt al scenei, lasă afară în culise tot răul, duşmănia, invidia, resentimentele, grijile zilnice – şi îndeplinesc un ritual de nerepetat – pentru că a doua zi spectacolul va avea alte nuanţe, alte accente, va atinge alte inimi sau conştiinţe. Vocaţia noastră de spectatori plăteşte datoria umanităţii faţă de cei mai generoşi, cei mai tragici, cei mai sacrificaţi dintre artişti: actorii, Ifigeniile eterne ale omenirii, care i-a zămislit.

M-a preocupat timp de o viaţă destinul vitreg al actorului maghiar din România, condamnat la provincie pe viaţă – dar destinul actorului a fost şi încă a rămas identic cu ţară cu tot: am scris odată că Toma Caragiu şi Anthony Quinn sunt ca doi posibili gemeni întru talent şi originalitate, unul cioplit din neperisabilul lemn de tisa din părţile noastre, celălalt din sequoya americană – dar ce folos? N-au ajuns parteneri niciodată. Am scris că unicul Poirot autentic ar fi Marin Moraru – şi la televizor merge serialul cu un actor fără umor şi fără autoironie. Opera miilor, zecilor de mii de genii provinciale se stinge fără urmă. Oare?

Cortina cade, aplauzele se sting, luminile se sting – dar nu în neant. Contribuţia faţă de atotcuprinderea teatrului lasă doar nişte semnale modeste în comparaţie cu efectul clocotitor al celor văzute în aceste două ore. O scriitoare, care mi-e foarte dragă, Szabó Magda – i-au apărut vreo trei romane şi în româneşte – scria despre mama ei, soţie de consilier municipal debarcat de comunism, că, frecând pe jos, în patru labe, s-a ridicat deodată în genunchi, cu braţele larg deschise, şi a strigat: „Eu am ascultat-o pe Selma Kurz cântând...!" – Selma Kurz care nu era decât o cântăreaţă de operă şi oferea doar emoţii. Nu şi idei, atitudini, opţiuni şi argumente, conştiinţă ca actorii.

Influenţa nobilă a teatrului asupra oamenilor le rămâne undeva în gene ca o însuşire dobândită, păstrată şi transmisibilă, determinantă pentru ei.

Unele piese au fost scrise cu trei mii de ani în urmă şi sunt jucate şi rejucate de atunci, mereu. Fiecare montare reprezintă un impact între autor şi regizor, între timpul autorului şi cel al regizorului, între autor şi actor, regizor şi actor, actor şi actor, între scenă şi sală. Şi aceeaşi montare se plasează în timpul ei şi timpul piesei, ieri, azi, mâine şi peste sute de spectacole cu casa închisă. Iar publicul, deşi respiră, suspină şi se înalţă pe dinăuntru, cu sufletul eliberat, la unison, ca

o singură persoană, în fiecare seară, cu viața și personalitatea proprie și cu nota absolut personală a impactului fiecăruia cu ceea ce i se oferă dinspre scenă. Și fiecare actor își are ziua proprie, cu frământările proprii – deci și impactul său cu sala se schimbă zi de zi, pe când spectacolul în esență este același – dar se răspândește și se dezvoltă, se ramifică prin nenumăratele impacte personale, ca un pârâu în drum spre ocean, ca parfumul grădinilor și câmpiilor, cu nenumăratele lor nuanțe, dăinuind în memoria afectivă a tuturor celor, care au trecut vreodată pragul unui teatru. Se dă mai departe urmașilor ca o moștenire sufletească: capacitatea de a putea primi și ei la rândul lor în suflet oferta unui miracol. Ca rugăciunea, poate.

Și mă gândesc că Teatrul, cu toate valențele sale impalpabile, dar simțite, este în fond o zeitate: cea a Calității Umane cu majuscule, căreia îi suntem îndatorați, care ne așteaptă și ne cuprinde, dăruindu-ne ceva pe care, hai, să nu încercăm a-l defini, ci să ne deschidem în fața ei cu ochii, cu urechile și cu sufletul, noi toți cei atinși și binecuvântați de ea, în amvon, la altar, sus la cor, în strane, sau în genunchi în fața confesorului, simțind, cum ne ia inima, creierul și conștiința în mână, ridicându-le – și să ne plecăm capul în fața ei, cu pietate și recunoștință.

DRAMAFEST '99

Oana Cristea GRIGORESCU

Alternativă

Stagnarea e aparent regula societății românești în ultimii cinci ani. Lucrurile se mișcă greu și parcă tot în jos, așteptata prosperitate întârzie să se arate. Stagnării în cultură i se opune în teatrul românesc inițiativa independentă. Fundația Dramafest și proiectele sale găsesc și validează un sistem alternativ de încurajare și promovare a dramaturgiei românești noi. Ultimul său proiect se numește **Dramafest '99** și este Festivalul Internațional al Noii Dramaturgii. Crezul festivalului este, după cum susține doamna Alina Nelega Cadariu, președinta fundației, „Noi aducem publicul de astăzi în fața spectacolului de astăzi". Sfera de interes a festivalului delimitează ferm tot ceea ce înseamnă piesa nouă, dramaturgi din noul val, material dramatic scris acum, sub impulsul ordonator al prezentului. Secțiunea „Spectacole" reunește producții autohtone pe texte noi ale teatrelor sau companiilor independente. Secțiunea specială dedicată invitaților străini a adus în fața publicului mostre din spectacolele pe texte noi produse în Turcia, Ungaria, Bulgaria.

Atelierul de dramaturgie, aflat și el la a doua ediție, este realizat în colaborare cu Teatrul Royal Court din Londra, Marea Britanie. Atelierul a beneficiat de prezența celor doi lectori de la Royal Court: Mary Peate–regizor și Meredith Oaks–dramaturg, care au explicat practic metoda de lucru specifică Teatrului Royal Court. Dubletul dramaturg–regizor, experimentat anul acesta, pe parcursul întregii săptămâni Dramafest, a aplicat pe marginea a cinci fragmente de text nou ale dramaturgilor prezenți la atelier. A fost o experiență incitantă deopotrivă pentru regizori și dramaturgi. Dramaturgii participanți au putut vedea ce se întâmplă cu textul în momentul trecerii lui prin viziunea regizorului, prin proba rostirii de către actor. Felul în care se modifică, pierde sau câștigă din credibilitate, este sau nu complet, sunt necesare tăieturi, dezvoltări, sau chiar rescrierea unei anumite scene, toate sunt aspecte practice pe care dramaturgul a fost invitat să le rezolve, iar regizorul să recunoască statutul de participant cu drepturi egale al dramaturgului la realizarea spectacolului. În această formulă dinamică de lucru dramaturg–regizor, rolul activ și asumarea dramaturgului este mult amplificată. Contribuția lui la spectacol nu se încheie odată cu ultima frază a textului scris. El nu mai este doar un privitor pasiv, are acum obligația și puterea de a interveni interactiv pe text, de a-l modela după nevoile spectacolului. Fiecare dramaturg participant la atelier și-a identificat orizontul de așteptare în spectacol, din confruntarea cu viziunea regizorală asupra textului. Nici pentru regizorii tineri experiența nu a fost lipsită de semnificație. S-au confruntat nu doar cu un text nou, ci și cu formula interactivă de lucru presupusă de prezența dramaturgului pe tot parcursul procesului de construire a spectacolului. A fost un test de toleranță și maleabilitate. Regizorii români sunt mai degrabă interesați de urmărirea propriilor programe de creație cu un anumit spectacol, și mai puțin dispuși să se acomodeze la text, să-l urmeze îndeaproape.

Rezultate concrete: Tandemul Dumitru Crudu–Szabo István a împletit cel mai bine concepția regizorală originală cu punerea în valoare a autorului și a piesei sale *Actorul*.

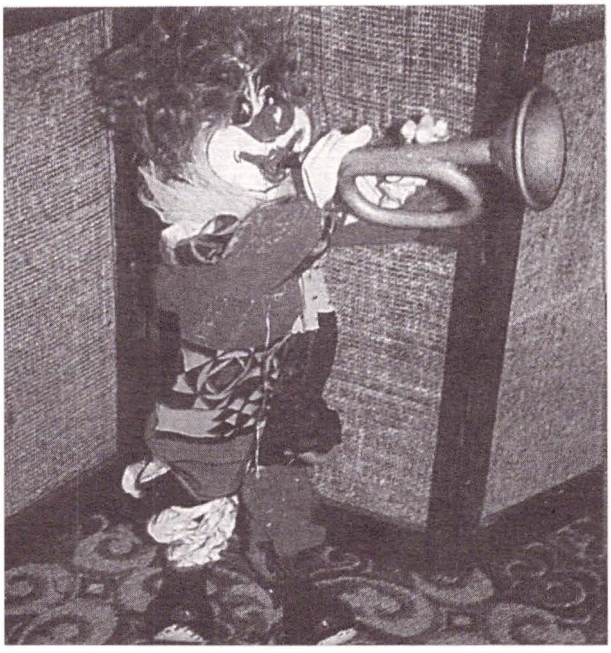
Saviana Stănescu și Radu Afrim au în comun luxuriația construcțiilor dramatice. Fragmentul prezentat din piesa *Numărătoarea inversă* respectă spiritul textului, rezervându-și libertatea de a dezvolta, în interstițiile lui, lumi paralele.

Petre Barbu–dramaturg, Gelu Badea–regizor s-au străduit să găsească un limbaj comun, să-și disciplineze reciproc: unul limbajul dramatic, celălalt discursul scenic.

Regizorul Gavril Pinte a înțeles să se pună în slujba textului lui Ștefan Caraman *Epilog*. Vocea sa regizorală a accentuat discret virtuțile textului. Factura suprarealistă a piesei *Festum ludicum* de Adina Dabija și-a găsit un fericit corespondent în realitatea scenei prin aplicația regizorală a Teodorei Herghelegiu. Completarea textului a venit ca o pliere firească la cerințele montării.

„Ziua Radiodrama" este una dintre puținele încercări ale unui festival românesc de a lua în calcul creația de teatru radiofonic națională în comparație cu cea străină. Organizatorii le-au creat radiofoniștilor prezenți cadrul profesional adecvat unei discuții aplicate la problemele producției și strategiei repertoriale ale teatrului radiofonic. S-a pus problema identificării, provocării și deschiderii repertoriilor către piesa nouă, către textul de azi, inspirat de societatea de azi.

Aderența proiectelor „Dramafest" la creatorii și publicul tânăr, este un indice care, prin reflex, arată decalajul existent între propunerile teatrului instituționalizat și spiritul timpului prezent, exersat de alternative.



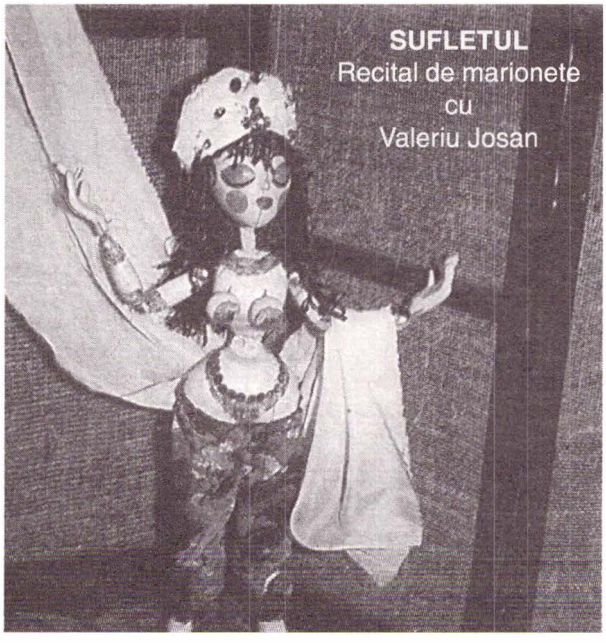
FESTIVALUL „GULLIVER"

Oana BORŞ

Nou / vechi

În ultimii ani, toamna, Galaţiul devine, prin Festivalul „Gulliver", loc de întâlnire al creatorilor artei de animaţie. Dar, poate, şi mai mult, un loc de evaluare şi recunoaştere, dat fiind caracterul competiţional al manifestării.

Ediţia a VII-a, desfăşurată între 3 şi 7 noiembrie 1999, şi-a întâmpinat publicul cu un program dens – mai mult de 20 de producţii aparţinând teatrelor din ţară, din Chişinău–Moldova sau Silistra–Bulgaria – surprinzător uneori prin lipsa motivaţiei valorice a selecţiei. Dincolo de acest aspect, având în vedere că diversitatea şi complexitatea sunt elemente intrinseci artei de animaţie, festivalul a oferit o imagine largă a fenomenului de gen. Spectacole destinate celor mici, sau, din contră, spectacole ce necesitau o percepţie matură, adaptări ale capodoperelor pentru copii (după Fraţii Grimm, H.Chr. Andersen, Carlo Collodi) sau scenarii pretext pentru experimentul vizual, creaţii înnoitoare în ceea ce priveşte tehnica de mânuire a marionetei, precum şi forme clasice. Teatrul de animaţie înseamnă, încă, tradiţional şi convenţional. Experimentul, inovaţia sunt la primii paşi şi ţin de accidental, nu de un program estetic. Şi, poate, de înţeles, atâta timp cât publicul acestui teatru rămâne, la noi, copilul.



Fantezii de jazz (o producţie a Teatrului „Vasilache"–Botoşani, scenariul şi regia: Marius Rogojinschi, scenografia: Mihai Pastramagiu) a fost unul dintre spectacolele care au încercat să treacă dincolo de graniţă. Folosind o tehnică ingenioasă de iluminat, obiectele purtate sau mânuite de protagonişti: pălării, mănuşi, pantofi, un contrabas, o claviatură devin singurele personaje din scenă ce acompaniază vizual

acordurile de jazz. Măiestria actorilor şi-a găsit, de altfel, răsplata: premiul pentru cea mai bună interpretare. Tot tinzând spre nou şi tot încununat, dar cu două premii: pentru regie (Gavril Pinte) şi scenografie (Roxana Ionescu), a fost şi *Avarul – o comedie a banilor*. Un spectacol propus de Teatrul de Păpuşi–Baia Mare, construit în jurul scenei avariţiei şi în care cuvântul e înlocuit de sunet voit neinteligibil. Astfel că, în camera albă, rece şi apersonală ce constituie spaţiul de joc, păpuşa (arcuri, cadre, corpuri umane transformate în volume informe) caută să-şi câştige corporalitate şi, mai mult, să definească tipologii numai prin gest şi mişcare.

În afara concursului, Fundaţia „Preasfânta Fecioară Maria", Departamentul de Teatru de Animaţie a făcut o rafinată demonstraţie a sincretismului artelor, un spectacol – *Murmures en papier froissé* – în care muzica (acorduri de vioară), elementul de scenografie (ce utilizează ca material hârtia), şi cel de animaţie (jocuri de lumini şi umbre) devin parteneri egali ai creaţiei. Patru epoci în evoluţia costumului femeii şi implicit al feminităţii, patru costume ce se transformă apoi, în spatele paravanului alb, în imagine caracterizantă.

O altă prezenţă în afara concursului, la rându-i o alternativă la formele clasice, a reprezentat-o şi spectacolul lui Horaţiu Mihaiu *Steps* (Teatrul „Ariel" din Târgu Mureş). Printr-un decupaj în ecranul negru ni se oferă numai imaginea de la genunchi în jos a celor trei protagonişti. Picioarele-personaje descriu în acest spaţiu, însoţite de semnul sonor rimant, dramele omului în scurgerea timpului.

Au fost şi câteva montări tradiţionale ale teatrului de păpuşi şi marionete care s-au impus memoriei spectatorului. Exemplul cel mai edificator este *Amnarul fermecat* după H.Chr. Andersen, adus pe scenă de trupa Teatrului „Toma Caragiu" din Ploieşti. Aflat în postură atât de regizor cât şi de scenograf, Cristian Pepino conferă montării un suflu viu, plin de umor, personajele fiind ingenioase combinaţii între corpul uman şi păpuşă.

Construcţii în stilul său atât de cunoscut şi recunoscut din nou aici, căci *Amnarul fermecat* a obţinut „Marele premiu". Un alt premiu, „Premiul special al juriului", a fost decernat teatrului-gazdă pentru *Gulliver în ţara uriaşilor*, regia Daniel Stanciu şi Stelian Stancu, scenografia Cristian Pepino.

Măiestria actorului marionetist ascuns în spatele paravanului sau al păpuşii ne pare întotdeauna firească în polivalenţa ei. *Exerciţii şi iar exerciţii* (Premiul pentru debut), un studiu al păpuşarilor-învăţăcei de la Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică–Bucureşti, ne-a introdus în tainele dobândirii măiestriei, oferindu-ne, în acelaşi timp, un spectacol plin de inventivitate şi nerv. Recitalul lui Valeriu Josan *Sufletul* a adus la rampă, însă, măiestria marionetismului performant ce poate da cu uşurinţă viaţă şi personalitate unei lumi aparent amorfe.

Au mai avut loc şi manifestări colaterale: un colocviu pe tema „Teatrul de animaţie ca teatru alternativ", expoziţii de scenografie, lansări de carte. Un eveniment l-a constituit şi prezentarea primului *Dicţionar al teatrului de păpuşi, marionete şi animaţie din România*, o mică reverenţă făcută tuturor creatorilor acestei arte atât de speciale şi un instrument de lucru atât de necesar.

FESTIVALUL NAȚIONAL AL TEATRELOR DE REVISTĂ

Constantin
PARASCHIVESCU

DIVERTISMENTUL ÎN COMPETIȚIE

De opt ani se desfășoară la Constanța un festival național al teatrelor de revistă. Ideea a aparținut unui specialist al genului, dramaturgul Aurel Storin, care a amintit în 1992 că se împlinesc 120 de ani de la prima revistă românească prezentată publicului bucureștean de către Matei Millo, *Apele de la Văcărești*, la 19 noiembrie 1872. Și a fost concretizată cu entuziasm de artiștii teatrului „Fantasio", care, cu remarcabilă ambiție, au adus în opt ediții, la malul mării, toate teatrele care practică acest gen la noi: „Constantin Tănase" din București, „Toma Caragiu", secția revistă („Majestic"), din Ploiești, „Al. Davila", secția revistă, din Pitești, cele din Baia-Mare, Deva, Ansamblul artistic al armatei din Cluj, Teatrul muzical „N. Leonard" din Galați, teatrul-gazdă „Fantasio" și, la prima ediție, Teatrul muzical din Brașov, dispărut la edițiile ulterioare. Condițiile de organizare fiind din ce în ce mai dificile din punct de vedere financiar, ca și existența acestor teatre și artiști, rândurile s-au subțiat la ediția a opta (16-21 noiembrie a.c.), unde au fost prezente numai cinci teatre.

Teatrul „Fantasio" – CONSTANȚA: **PUDRĂ DE TALC... ȘOU**

Răsfonid monografia *Fantasio 40* alcătuită de inimosul secretar literar Jean Badea, aflu că de-a lungul timpului s-au detaşat două colective în competiţia-concurs a festivalului, răsplătite cu principalele premii – „Fantasio" şi „Majestic". Ceea ce s-a întâmplat şi la actuala ediţie, cele două teatre împărţindu-şi premiul pentru cel mai bun spectacol şi pentru regie – *Pudră de talc...şou*, regia Ion Sapdaru („Fantasio"), *Îngeri pentru o zi*, regia Marcela Ţimiraş („Majestic"). Şi alternând la celelalte – premiul pentru scenografie, arh. Theodora Dinulescu (costume), Ovidiu Pascal (decor, Ploieşti), coregrafie, Victoria Bucun şi premiul special al juriului pentru balet (Constanţa), actori, Florin Zăncescu, Mariana Darian, Maria Lupu (Constanţa), solişti, Nicoleta Matei, Liviu Anghel (Ploieşti). Martor fiind şi la două ediţii anterioare, m-am întrebat ce asigură acestor două teatre ascendentul valoric de durată? Răspunsul ar fi de ordin profesional, în primul rând, ambele colective vizând serios şi exigent *nivelul estetic* al spectacolelor lor, ceea ce nu se întâmplă decât sporadic sau fragmentar la celelalte, unde – cum spunea cineva la colocviul cu tema „condiţia artistului de revistă" – aceleaşi cântece (şi cuplete, adăugăm noi) ar putea trece de la o reprezentaţie la alta. Asta, pentru că spectacolele lor sunt o înşiruire de numere, fără personalitate. În cazul celor de la Constanţa şi Ploieşti se conturează o idee în jurul căreia alternează momentele incluse, ca într-un scenariu care dezvoltă un subiect. *Pudră de talc...şou* e o parodie la adresa telemaniei actuale, care cuprinde contagios societatea, scena devine un platou de televiziune unde interpreţi şi cântăreţi îşi repetă numerele, iar doi bătrânei mucaliţi ca moşii din „Muppets", comentează hazliu ceea ce văd, cu replici inspirate (clevetitorii: Jimmy Maximencu şi Dumitru Caramitru). Regia e viguroasă, dinamică şi cu nerv, nu lasă nici un moment de tărăgănare şi constituie debutul în acest gen de spectacol al regizorului

de teatru Ion Sapdaru. Iar baletul entuziasmează prin tinerețe, ingeniozitate și ritm alert, devenind un adevărat personaj în context. *Îngeri pentru o zi* e o sclipitoare fantezie care ne poartă prin sfere celeste, impresionând mai întâi prin muzică (Viorel Gavrilă) și scenografie. E pentru a treia oară când în spectacolele acestui colectiv ploieștean văzute de mine sunt aplaudate la scenă deschisă decorul și costumele – adevărate feerii cromatice, din plastic și pânză. E pentru prima oară când decorul joacă un număr de sine stătător, descompunându-se ca ființă supranaturală și rearticulându-se sleit, resemnat, în excepționale mișcări sincrone, smulgând salve de aplauze (*Vine Apocalipsa*). La rândul lui, baletul pare o constelație vie, înveșmântat în aripi de basm, unele sugerând miraculos zborul grațios pe clape (*Fantezie în alb și negru*). Semne de profesionalism s-au vădit și în spectacolul teatrului din Galați, *Revista în tranziție*, unde regia a fost încredințată unui talentat actor local, Gheorghe V. Gheorghe, care a imprimat coerență și ritm susținut succesiunii momentelor, modelând și prin adaptare textul oferit inițial.

Un al doilea răspuns pentru ascendentul valoric ar fi de ordin managerial. Înzestratul actor al teatrului „Fantasio", Mihai Sorin Vasilescu, director al colectivului și al Festivalului, susținut de competenți colaboratori (Jean Badea, secretar literar, Dumitru Lupu, compozitor), caută neobosit soluții pentru menținerea omogenității ansamblului, întinerirea și împrospătarea lui (emoționant elogiul public adus de tinerii balerini directorului lor la festivitatea de premiere), textieri și compozitori talentați (e singurul teatru cu cele mai multe cântece românești în primă audiție), lansează îndrăzneț nume noi în domeniu (regizorul Ion Sapdaru, tânăra coregrafă Victoria Bucun). Lucian Sabados, directorul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești, conduce și destinele revistei cu ambiție și competență, bizuindu-se pe o tripletă adulată de muze – coregrafa și regizoarea Marcela Țimiraș, scenografii Theodora Dinulescu (costume), Ovidiu Pascal (decor).

La ceilalți, multă gălăgie și mai puțină muzică (instrumente care acoperă vocile, boxe ce sparg timpanele), balete obosite, momente umoristice banale sau vulgare. Teme care se repetă anost și, prin lipsă de inspirație, dau senzația de monotonie și minimalizare – reforma („reforma nu-i a mea, nu-i a voastră, e a urmașilor noștri"), eclipsa („pă la noi eclipsa a fost și este...totală"), impozite și taxe („acum se pune impozit și pe scaun – cu cât ai mai multe..."), sex („femeia modernă cochetează...cu toți boii"; „una le vedea și la lucrare și la oral"; „bărbații eroi, ca Cataramă, ca Cozma"), corupția („noi nu ne vindem țara, dar vindem tot ce e în ea").„Aș fi vrut să văd balerinele sexy, dar am ascultat texte porno", spunea după trei zile , la colocviu, Horia Moculescu, președintele juriului. Cam așa...Tot el susținea introducerea genului american de music-hall la noi, de fast și de mare montare, idee contrazisă de interlocutori, pentru că n-ar

prinde. Ceea ce nu înțeleg e de ce își numesc unii altfel spectacolele, decât revistă („music-dans-show": Galați, „super-show": Ploiești; aduce a „concert-spectacol"). În fine, nu pot să omit niște perle locale gazetărești, care m-au amuzat mai mult decât unele texte de pe scenă: despre un monolog reușit al gălățeanului Paul Buță, se spune că „a dovedit un haz simplist, de aceea cuceritor, un haz ieftin de...digerat"; scriitorul Cornel Udrea și-a lansat aici două volume de „proză satirică și poezii a căror lirică se bazează pe o ironie tristă, metafora făcând...strip-tease în versuri udriene"...

Tot încercând să-mi imaginez o metaforă dezgolindu-se mai mult sau mai puțin decent, mi-am zis că un festival de revistă e un prilej de bună-dispoziție, totuși, dinăuntru și din afară, și că – vorba secretarei literare de la Teatrul „Ovidiu", care mi l-a citat pe Ion Băieșu – „nu există să existe/ spectatori cu fețe triste!"

Teatrul de revistă „Majestic" – PLOIEȘTI: **ÎNGERI PENTRU O ZI**

Claudia DIMIU

Haig Acterian și regia tiranică

Odată cu Arșavir Acterian pare să fi murit și interesul pentru Acterieni: culegerea de articole *Scrieri despre teatru* de Haig Acterian, apărută în 1998 la Editura Muzeului Literaturii Române, nu a produs prea vii ecouri. Totuși, doar cu câțiva ani în urmă, dorința de a-i cunoaște pe Acterieni a fost destul de mare, stârnită, pe de o parte de făptura *năpăstuită* a lui Arșavir, și pe de alta de scrierile celor trei frați. Cu ultimele sale puteri (de persoană aproape nonagenară), Arșavir Acterian s-a îngrijit de aducerea în viața culturală a fraților săi Jeni și Haig. Prin străduniile sale au apărut *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*, Editura Humanitas; au reapărut scrierile lui Haig Acterian: *Pretexte pentru o dramaturgie românească*, *După un veac de teatru românesc*, *Limitele artei*, *Gordon Craig și ideea în teatru* adunate la un loc cu piesa *Dialog între închipuiri* și cu scrisorile lui Craig către Haig, în volumul *Cealaltă parte a vieții noastre*, Editura Institutul European–Iași; *Shakespeare,* Editura Ararat 1995; *Poeme*, 1993, și *Dragoste și viață în lumea teatrului*, Editura Arta Grafică, 1994 – volum alcătuit din fragmente de scrisori ale lui Haig către soția sa Marietta Sadova. Menționăm că personalitatea omului care a gândit teatrul românesc în strânsă legătură cu cel mai bun teatru al lumii nu va fi pe deplin cunoscută decât când corespondența sa va fi publicată integral. Cititorul va ști atunci, de pildă, că Marietta Sadova, de care oricum a auzit mai mult decât despre Haig Acterian, a fost în mai mare măsură creată ca artistă și ca regizoare de către soțul ei (cu șapte ani mai tânăr decât ea!) decât de Conservatorul de artă dramatică pe care, de altfel, el l-a criticat aspru și vehement. Îndemnurile, sfaturile, exemplele, observațiile pe care Haig Acterian i le adresează Mariettei Sadova pot constitui oricând un îndrumar pentru orice tânăr actor. Proaspăt absolvent de Conservator și actor în Compania „Bulandra–Manolescu–Maximilian–Storin", Haig Acterian vede mai binele teatrului românesc ca venind de la *regie*. Jucând într-o trupă în care spectacolele erau înjghebate de către actori (cel mai adesea), el ajunge să simtă nevoia regizorului pentru bunul mers al teatrului românesc și ajunge să dorească să devină regizor. Motiv pentru care pleacă la studii în străinătate.

Își gândește și-și hotărăște autoperfecționarea în funcție de ceea ce era, la acea dată, teatrul românesc, în funcție de ceea ce se cerea în teatrul românesc. Or, părerea lui sinceră, de om dornic ca totul să se întemeieze pe o cultură parcursă și asimilată serios, pe criterii sigure, pe autoritatea unor personalități autentice este că teatrului românesc îi lipsește regizorul–mână forte, regizorul care să instituie în viața noastră scenică

disciplina, rigoarea, Arta. Niciodată nu va scrie (atunci când se va dedica publicisticii) prea rău despre colegii regizori, dar întotdeauna va lăsa să se înțeleagă că așteaptă mai mult de la *regie*.

La data când Haig pleca la Viena și Berlin, Soare Z. Soare, revenit din Germania cu gustul și cu dorința practicării mizanscenei, activa de câteva stagiuni în teatrele bucureștene, ba contestat, ba lăudat de critică. Se mai auzeau glasuri care dezavuau „importul de regie din Germania" ori mersul la teatru pentru a vedea și nu pentru a auzi o piesă. Totuși, presa noastră de specialitate fusese terenul unor lupte date în favoarea unor firești prefaceri. Curând după război, când marii regizori Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava nu se afirmaseră încă (ori nici măcar nu debutaseră), iar Paul Gusty nu ținea să-și înscrie numele pe afișe, Emanuil Cerbu, de exemplu, prim-redactor la „Rampa", inițiază o adevărată campanie de susținere a regiei și de promovare a noului. Într-o serie de articole: *Teatrul nou* (29 septembrie 1920), *Experiența cu regia* (8 aprilie 1922), *Consfințire* (22 februarie 1924), *Stil* (24 noiembrie 1923), explica experiențele regizorale din alte țări și indica măsura în care ele pot și trebuie să fie aplicate și la noi. El pleda pentru afirmarea curajoasă a regizorului, pentru prudență în inovație și împotriva copierii rezultatelor altora, idei care fertilizaseră concepția generală asupra teatrului. În mare, ideea de regie prinsese; ca atare, teatrul românesc trebuie să-și formeze noi regizori.

Pe când Haig Acterian scotocea manuscrisele și volumele marilor biblioteci și muzee, se tupila prin săli de repetiții ori asculta concerte în mari teatre ale Europei, totul cu scopul de a se forma ca artist, ca director de scenă, Camil Petrescu se arăta nemulțumit că era nevoit să repete de prea multe ori o observație asupra teatrului nostru: „Din cauză că nu avem nici un regizor de dramă nu se pot reprezenta drame propriu-zis pe scenele bucureștene. Am scris de atâtea ori, cu atâta hotărâre acest adevăr, că nimeni nu ne-ar putea învinui că nu ne-am făcut datoria de cronicar." Autorul *Modalității estetice a teatrului* pretinde că a atras atenția asupra regizorilor de dramă de 65 de ori. Posibil. Oricum, cu prilejul unui articol de sinteză, în 1928, scrisese: „Am arătat mai sus că socotind ca adevărata cauză a degenerescenței noastre lipsa unor actori care să se ridice deasupra mijlociei și lipsa unor buni regizori de dramă". Ce păcat că, atunci când a avut unul în persoana lui Haig Acterian, teatrul nostru nu l-a folosit!

La 25 de ani, Haig Acterian li se înfățișa unor reputați oameni de cultură din Europa care-l primeau, discutau cu el, îl ajutau în efortul lui de cunoaștere. În Viena, J. Gregor îi îngăduie să consulte documentele de la Sammlung Theater și Arthur Schnitzler îi deschide casa pentru o vizită. La Berlin, Max Reinhardt îi admite prezența în sala de repetiții, iar Karl Heinz Martin îi dă „multe îndrumări". La 30 de ani, aflându-se la Roma la studii cinematografice exact în timpul unei reuniuni internaționale de teatru, îi cunoaște pe mulți dintre participanți, cu unii dintre ei împrietenindu-se. Edward Gordon Craig vede în Haig un eventual viitor colaborator și face din el reprezentantul său de afaceri teatrale la Roma. Numai în țara sa nu s-a putut situa printre profeți! Azi am zice că nenorocul regizorului fără

lucru avea să însemne, în perspectivă istorică, un avantaj pentru teatrul românesc care, aşa, are în el un eseist, un istoric, un teoretician. Lăsat să stea „cu braţele încrucişate", cum zice prietenul său Mircea Eliade, el nu stă, ori dacă stă, stă privind la teatrul românesc. Şi ce constată? Constată un regres atât faţă de posibilităţi cât şi faţă de ceea ce înaintaşii îşi propuseseră ori chiar reuşiseră să realizeze. El vede spectacole în care piesele nu sunt interpretate, ci doar spuse – şi adesea spuse prost; vede roluri nestudiate şi necaracterizate; vede indisciplină, lipsă de organizare, nivel cultural scăzut. Vede montări lipsite de transfigurare şi de stil.

Omul de impresionantă cultură, actorul care se transformase în regizor studiind mai mult decât se putea în acei ani, consideră teatrul ca aparţinând şi adresându-se sufletului. „Teatrul este plus de suflet" îi scrie el Mariettei Sadova. Pentru cititorul de azi, Haig Acterian pare a afirma locuri comune: „textul unei piese este un pretext pentru alcătuirea unui spectacol"; „regizorul este puterea absolută a unui teatru"; „regizorul este un catalizator al tuturor elementelor spectacolului"; „spectacolul este altceva decât o lectură a piesei"; idei care ne-au devenit familiare din contribuţiile teoretice ale regizorilor contemporani. Să nu uităm însă, că el a trăit cu multe decenii înainte. Să nu uităm că, în timp ce în *Modalitatea estetică a teatrului* Camil Petrescu nu admite dominaţia regizorului în teatru, Haig Acterian proclamă că această dominaţie trebuie să fie despotică. Îndrăgostitul de regie susţine necesitatea puterii absolute a regizorului, dar, interesant!, această putere are drept scop punerea în valoare a actorului şi a poetului dramatic! Dată fiind colectivitatea lui, teatrul, ca şi armata, ca şi statul, are nevoie de o mână forte care să-l dirijeze, spune Haig Acterian pentru oamenii noştri de teatru. Iar pentru iubita lui se explică: „Dacă te-am supărat cu asprimile mele, este pentru că îmi iau rolul în serios să ajung un adevărat *om de teatru*, căci în armată, în viaţa sălbaticilor şi în teatru, fără să fii dictator nu reuşeşti să faci nimic". Când, într-o scrisoare către Marietta Sadova exclamă: „În ţară la lucru... la lucru... Sunt nerăbdător. Teatrul e sfânt. Mor după el. Sunt bolnav. Poate de aceea am nervi, că nu joc!", Haig Acterian îşi afirma via dorinţă de a activa ca regizor. Când însă îi relatează un fapt simplu de viaţă la care asistă la Viena, el îşi demonstrează un deosebit simţ teatral modern: „Aseară Rathaus-ul a avut congres de electricieni. Toată clădirea a fost luminată cu instalaţie nouă care-i rămâne. A fost o minune. Toată filigrana şi sculpturile au fost puse în valoare nu prin becuri aşezate în afară ca să fie văzute de public, ci printr-o camuflare a becurilor. E cea mai faimoasă iluminaţie care a fost făcută până acum. Toată Viena a căscat ochii. Ăştia sunt toţi regizori. M-au speriat. În spatele uneia dintre statuile din Parcul Rathaus erau ascunse proiectoare puternice. Ştii că în vârful Rathaus-ului e unul în costum de oţel cu un steag în mână. Patru proiectoare l-au luminat. Turnul din mijloc părea o flacără sfârşind cu omul de oţel. Mă întrebam cum făceau ei să tremure vârful turnului. Ştii ce era? Electricienii fumau de zor de sub proiector şi fumul intra în raza luminoasă formând o continuă agitaţie în lumină. I-am întrebat dacă fumau întradins. Da, totul era calculat; au schimbat şi luminile în tonalităţi... etc. M-au speriat... Şi gardiştii sunt regizori

aici." În absența unor descrieri amănunțite ale unor spectacole de-ale sale, ne folosim de faptul că Acterian investește cu teatralitate un tablou din viața Vienei pentru a observa că, în concepția sa despre spectacol, elementul vizual deține un rol precumpănitor. Din fragmentul citat mai sus îi putem cunoaște firea cercetătoare de om care învață din orice, de la oricine. O altă persoană ar fi privit și admirat pur și simplu statuia luminată mișcător. Tot astfel procedează și când este vorba despre teatru. Când Meyerhold vine la Berlin, Haig nu este un simplu spectator: „Pentru că știu că vine Meyerhold joi mă înființez să-l descos. Am stat azi cu ajutorul său, bietul, disperat că scena e prea mică pentru decorurile lor; am stat cu ei, au tăiat, au sucit doar să iasă". Ca observator al artei teatrale (cunoscute mijlocit și nemijlocit) Haig Acterian a constatat evoluția artei regizorale de la etapa imitatoare, la cea interpretativă și apoi la cea creatoare. Încă din primele sale articole, Haig vorbește despre proveniența termenului regie și despre sensul său inițial, de administrare, exploatare, gestionare și despre cauzele care au făcut necesară apariția regiei. Acestea au fost: absența unei viziuni complete asupra tuturor factorilor spectacolului, obositorul accent pus pe un singur individ, diversificarea spațiilor de joc și a categoriilor dramaturgice. Regia se naște, consideră Haig Acterian, cu preocuparea de redare a ideilor poetului, a ansamblului de joc, a cadrului scenic, a ritmului, a stilului. În istoricul fenomenului, distinge o primă etapă în care exista un om însărcinat să mențină liniștea pe scenă la repetiții, rolul lui fiind acela de a-i apostrofa cu exclamația „Pst! Pst!" pe cei ce începeau să vorbească în figurație. Acesta era corespondentul regizorului de azi. A urmat apoi o altă etapă, în care responsabilul de repetiții era un fel de comisar al directorului și, în fine, în epoca modernă, când avem de-a face cu regizorul stăpân absolut al spectacolului, conducător al jocului artistic în spectacol. Epoca modernă a cunoscut mai întâi regia interpretativă (de trăire), ilustrată de Reinhardt și Stanislavski și regia creatoare, ilustrată de Vahtangov, pornind de la ideile lui Craig. Regia interpretativă a cultivat actorul de caracterizare. Regizorul creator lucrează cu un actor inteligent, acrobat, sensibil, un fel de actor al *commediei dell'arte* care trebuie să se supună fanteziei regizorului. În ceea ce-l privește pe Acterian, viziunea sa este o sinteză între regia creatoare și cea interpretativă, el pledând pentru „un spectacol realist ca viziune și esențializat în expresia sa scenică". Regizorul Haig Acterian susține că problema capitală în teatru o constituie actorii. Când definește teatrul, el spune că este „colaborare între *cuvânt*, *actor* și *public* cu accentul principal pus pe elementul *actor*" și că „valoarea unui teatru este valoarea actorilor acelui teatru". Actorul este un suflet. Esența activității lui constă în „sforțarea de a pătrunde un suflet nou, un gând nou". El este „un om ideal care să-și înalțe semenii prin arta de a reprezenta făpturi", „un om deosebit care să stăpânească o lume nouă, o armonie nouă pe care s-o dăruiască lumii". Personajele ar trebui să fie pentru actori „insule distincte", „oameni care se deosebesc unul de altul"; „ca un fiu al zeilor, el desfășoară noi aspecte de viață". Haig vede actorul mereu în devenire și devenirea e veșnică înnoire: „Actorul este un suflet mai sensibil decât

omul care-şi trăieşte viaţa; el trebuie să intuiască şi să rezolve sentimentul în cercul lui sufletesc".

Dacă din scrisorile şi din articolele lui Haig Acterian am extrage pasajele privitoare la actor ar rezulta: 1) un tablou al contemporaneităţii teatrale, de care Haig nu este satisfăcut: pe scenele noastre era haos, indisciplină, incultură; 2) pagini de istorie a teatrului nostru şi al altora, din care memorabili au rămas Eleonora Duse, Irving; 3) consideraţii despre arta şi despre educaţia actorului.

După Haig Acterian, relaţia regizor–actor trebuie să fie armonioasă. Ţelul comun, căutarea artei, fiind suficient pentru a face conlucrarea civilizată. „Regizorul caută să pregătească frumosul scenic; el e cel care prin simpla sa prezenţă, prin indicaţii, prin ochiul educat în frumos face ca actorul să se îndrepte spre cât mai frumos", spune el, mirat întrucâtva că pe scenele noastre lucrurile nu stau deloc astfel. Deplânge faptul că îndrumări sănătoase date de Eminescu şi Slavici „nu au fecundat arta dramatică românească", şi că, în schimb, ne aflăm sub influenţa italiană şi franceză a actorilor fixaţi în genuri. Părerea lui este că trebuie pus accentul pe caractere, aşa cum fac, la noi, Iancu Brezeanu şi Nottara, nu pe genuri, nu pe virtuozitate. Distribuţia trebuie să fie făcută de către regizor. (Să nu uităm că pe atunci cuvântul hotărâtor îl avea autorul...) Într-o distribuţie inteligentă, fiecare actor se află în faţa unei probleme noi: sufletul diferit al personajului care i s-a încredinţat.

Înainte chiar de a se fi cultivat la Viena ori Berlin, Haig este un sfătuitor al Mariettei. Îi indică drept modele pe Eleonora Duse, pe Ludmilla Pitoëff; îi cere să citească, să facă gimnastică, să asculte muzică. O sfătuieşte să le imite pe alte actriţe în ceea ce fac pentru a-şi desăvârşi ori menţine condiţia fizică şi spirituală: mişcare, meditaţie etc.; dar nu ceea ce fac într-un rol pe scenă: „Să nu te mai văd cu batiste şi evantaiuri sau agăţată de colier". „Dacă ai timp gândeşte-te la *Antigona*, îi scrie el în primii ani ai cunoştinţei lor. Recitеşte-o, de multe ori. Citeşte şi *Le théâtre antique* de Navarre. [...] Nu căuta să spui rolul, nici să-l joci, nici nu căuta să o interpretezi. Consider-o ca un fluid în care e greu să-ţi faci un loc. Antigona, Oedip, Hamlet, Faust, Sfânta Ioana, Meşterul sunt personaje care nu pot avea atitudini, gesturi, mimicării şi joc frumos după anumite norme ale unei vremi. Tu mă vei înţelege: Antigona trebuie să fie icoana cerului care a fost acelaşi pe timpul lui Sofocle ca şi pe timpul nostru. Şi chiar ca în orice creaţiune omenească, dacă sunt completări aduse de o cultură – de idei şi acte proprii unui popor – ele trebuie redate în aşa fel încât să poată trece printre noi. Şterge-le, şi dă-mi o Antigonă de dincolo; să nu fie greacă, nici femeie şi nici lângă o coloană ionică să nu fie înălţată."

Actorul este un om deosebit, un om ideal, „un ciudat supraom", „un suflet mai sensibil", care trebuie să aibă forţă caracterizatoare. Mijloacele sale sunt puterea cuvântului şi euritmia. El trebuie să-şi înalţe semenii. Şi în 1931, şi în 1937, Haig Acterian consideră caracterizarea drept cerinţa esenţială a artei actorului, admiră actorul teatrului sintetic, acel „demon în veşnică mişcare", acel „cunoscător al legilor echilibrului, al spaţiului şi al trupului omenesc", acel „arc din care în fiecare clipă se aruncă gesturi şi forme fizice de neînchipuit".

Matei VIŞNIEC

„Nu umblu după glorie şi nu umblu după recunoaştere"

S-a născut la 29 ianuarie 1956 la Rădăuţi, în Bucovina. A studiat filosofia şi istoria la Bucureşti, fiind membru fondator al Cenaclului de Luni, membru al Uniunii Scriitorilor din România. A debutat cu poezie în revista „Luceafărul", în 1972. Primul volum de poezie i-a apărut în 1980 la Editura „Albatros". În studenţie, prin 1976–1977, începe să scrie teatru, publicând piese scurte în almanahuri, în reviste studenţeşti, dar şi în „Familia", „Viaţa Românească", „Amfiteatru". Între 1977 şi 1987 scrie vreo zece piese lungi şi vreo 20 de piese scurte. În septembrie 1987 pleacă la Paris ca turist şi cere azil politic. Naţionalitatea franceză o obţine în 1993. Un an lucrează la BBC, apoi începe un doctorat la Paris. În prezent este jurnalist la Radio France International. Prin 1992 începe să scrie direct în franceză.

Piesele lui Matei Vişniec au fost jucate în peste 20 de ţări, mai mult de 10 piese fiind publicate în Franţa. În România i-au fost montate peste 30 de texte, în teatre profesioniste, precum şi la radio şi televiziune. Din 1993 devine unul dintre autorii cei mai prezenţi al secţiunii OFF a Festivalului de Teatru de la Avignon. A obţinut premii acordate de Academia Română, de Uniunea Scriitorilor, de Societatea Autorilor şi Compozitorilor Dramatici din Franţa, precum şi la Festivalul de la Avignon în secţiunea OFF.

Ultima sa piesă se intitulează *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*.

Maria Sârbu: *Domnule Matei Vişniec, aţi fost şi sunteţi cel mai jucat dramaturg român de la 1989 încoace în România, depăşindu-l pe marele Caragiale. Ştiindu-vă foarte ordonat în ceea ce faceţi, cred că aţi trasat o linie, înaintea anului 2000, sub activitatea dumneavoastră de dramaturg. Care este bilanţul?*

Matei Vişniec: Dacă tot s-a apropiat anul 2000, am făcut un astfel de bilanţ. Mi s-au jucat piese în peste 20 de ţări, dintre care unele la mari teatre din Europa, cum ar fi Teatrul Rond-Point din Paris, Teatrul Regal din Stockholm, Teatrul Stary din Cracovia, Teatrul Piccolo din Milano sau Teatrul Naţional din Istanbul. Am avut alte zeci şi zeci de spectacole jucate de companii mai mici. Am cunoscut toată scala montărilor, de la amatori până la teatre importante. În România am fost efectiv un autor foarte jucat şi cred că am în jur de 30 de spectacole, din 1990 încoace.

M.S.: *Cât de importante sunt toate acestea pentru Matei Vişniec?*

M.V.: Nu înseamnă practic nimic, pentru că niciodată partida nu este câştigată. M-a marcat, în Franţa, o informaţie distribuită de Centrul Naţional de Teatru care spunea că viaţa unui autor în Franţa este de 10 ani. Se făcuse o statistică privind autorii francezi de teatru, pe listă fiind peste 800 de dramaturgi, care s-au format după cel de-al doilea război mondial. Or, în momentul în care s-a calculat media de viaţă a acestor autori, adică cât timp au fost ei în atenţia publicului, s-a descoperit că 99 la sută dintre ei trăiseră de fapt zece ani. Un autor apare, este propulsat în atenţia publicului, se exprimă, este jucat, publicat şi după aceea începe să se stingă. Apar alţi autori. Exact această dramă a autorului, care poate să apară şi după aceea să dispară după 10 ani, pentru că publicul nu mai este interesat de el, vreau s-o evit, în sensul că nu doresc să fac parte din joc. Nu umblu după glorie şi nu umblu după recunoaştere.

M.S.: *Ce vă interesează cel mai mult?*

M.V.: Tot ce mă interesează este ca timpul pe care îl am, care rămâne în afara meseriei mele de ziarist, să-l pot investi în scris, să aduc piese noi. Mă adaptez din mers atât la nivel stilistic, cât şi la nivel tematic, pentru a trăi urgenţele acestui moment. Ultimele mele piese sunt de actualitate, adică după ce am făcut o lungă perioadă de ucenicie în sfera pieselor cu tentă poetică, parabolică, fantastică, piese atemporale, perioada asta s-a cam terminat în viaţa mea. Am scris în Franţa piese pe care de mult tânjeam să le scriu. Voiam să ating unele teme, cum ar fi iubirea, de exemplu. Am scris o piesă de dragoste, *Frumoasa călătorie a urşilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*. Mai recent, în urma războiului din Bosnia, am fost atât de marcat de această experienţă că am scris o piesă de mare actualitate, fiind încă actuală pentru că războiul din Kosovo a confirmat actualitatea ei – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Ultima mea piesă atacă subiectul atât de delicat al procesului comunismului – neîncheput încă, şi care nu se face, cel puţin în Occident – *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*. Am alte piese în şantier, de o anumită actualitate.

M.S.: *Ce aveţi în vedere?*

M.V.: Când spun actualitate nu înţeleg, însă, piesa destinată să moară la moartea actualităţii. Pentru mine o piesă care sesizează o dramă universală într-un fapt divers este o piesă universală.

M.S.: *Nu simţiţi nevoia de a veni pe o perioadă mai îndelungată în România, să vedeţi pe viu realitatea şi să scrieţi o piesă care apoi să fie jucată, chiar dacă nu ar avea succes peste hotare?*

M.V.: Slujba mă obligă să stau mai mult la Paris. Sunt ziarist la Radio France International, dar sunt în contact continuu cu ceea ce se întâmplă în România. În redacţia noastră vin toate ziarele româneşti. Există o circulaţie de informaţie, de persoane. A scrie o piesă, însă, despre ceea ce se întâmplă în România pentru mine cel puţin e prea devreme. N-am găsit de ce să mă agăţ, pentru a fi în acelaşi timp în universal şi în particular. Mi-aş dori să scriu o piesă despre această situaţie din România care e dramatică, despre această tăcere şi transformare. Poate că am şi scris deja, înainte ca o astfel de situaţie să înceapă. În momentul în care s-a montat la Teatrul Mic din Bucureşti spectacolul *Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă în actu' întâi*, mulţi au crezut că am scris piesa în funcţie de, or, ceea ce se întâmplă în România în acel moment, or, ea datează din 1982–1983. Încep doar atunci când sunt convins profund că piesa nu este doar reflectarea unei urgenţe socio-politice, ci vine şi dintr-un crez estetic, dintr-un exerciţiu stilistic, din găsirea unei situaţii dramatice care să fie universal-umană. Până la urmă, eu sunt responsabil de structura de rezistenţă a piesei. Aceasta este, în mod obligatoriu pentru mine, o situaţie dramatică capabilă să reziste trecerii actualităţii. Aş vrea să scriu

o piesă despre România care să fie valabilă şi după ce perioada de tranziţie se va încheia şi după ce România va fi cea mai industrializată, cea mai fericită, cea mai democratică, cea mai liniştită ţară din lume. În sensul acesta, cum n-am scris niciodată piese despre realitatea de dinainte, nu pot să scriu nici piese despre realitatea de acum. Această piesă despre procesul comunismului mi se pare o chestiune universal-valabilă, dar este în acelaşi timp o istorie, care se susţine şi care va putea fi, cred eu, viabilă şi după ce procesul comunismului se va face. Deşi sunt de părere că vom avea nevoie de 50 de ani pentru a face acest proces. Îmi doresc să scriu, dar caut firul care să mă conducă la un text cu bătaie universală, pentru că altfel nu are nici un rost.

M.S.: *În ultimii ani s-au publicat mai multe volume cu piese ale dramaturgilor români. Aveţi posibilitatea să le citiţi? Care este părerea dumneavoastră despre dramaturgia românească contemporană?*

M.V.: Primesc cărţi la Paris, iar când vin în România cumpăr. Citesc, pentru că mă interesează. Mulţi dramaturgi români se plâng că nu sunt destul de jucaţi. Eu aş putea să mă plâng pentru Iosif Naghiu care a scris lucruri foarte interesante, în urgenţă, despre ceea ce se întâmplă. Observ, însă, că nu sunt destul de jucate, de unde mecanismul destul de pervers al vieţii teatrale, cred, deoarece pe de o parte există texte reflectând o realitate şi pe de altă parte există interese care nu se suprapun peste ceea ce se găseşte în librării. Trebuie să vă mărturisesc că mai mult am citit, în perioada aceasta, piesă străină. Mă interesează ce se întâmplă şi la nivel internaţional – în Franţa, Anglia, Statele Unite – şi care sunt căutările de acolo. Peisajul teatral, aşa cum îl văd eu, cel puţin în Franţa, este absolut explodat. Nu poate fi identificată nici o tendinţă, nu poate fi identificat nici un curent. E un vârtej al căutărilor, al experienţelor. Există mai multe lumi teatrale, uneori paralele, care nu comunică între ele şi în această „junglă" vocile se sforţează să se facă auzite, iar eu sunt una dintre aceste voci.

M.S.: *Cum vă contactează creatorii de spectacole în Franţa?*

M.V.: Am publicate în Franţa în jur de 12 piese, unele la edituri prestigioase, precum Actes Sud Papiers. Uneori mi se întâmplă ca un regizor să-mi găsească piesele în librării şi după aceea să mă contacteze. Alteori mi se întâmplă să văd că piesele mele zac în librării şi nu le descoperă nimeni. În colcăiala teatrală nu există reguli, nu există reţete, dar există soluţii individuale şi forţa pe care ţi-o dă credinţa că trebuie să mergi până la capăt, să spui lumii ceva şi atunci te baţi ca să spui lumii ceva.

M.S.: *În ce măsură cunoaşteţi regizorii importanţi din România şi cine aţi dori să vă pună textele în scenă?*

M.V.: În România am fost un răsfăţat. Am avut spectacole montate de mari regizori români. Aş da numele doamnei Cătălina Buzoianu, al domnului Nicolae Scarlat, al domnului Alexandru Tocilescu. N-am să merg până la capăt cu lista pentru că am avut vreo 30 de spectacole, după cum spuneam. Sunt şi regizori din generaţii mai noi. Am fost, deci, un răsfăţat al celor câtorva generaţii de creatori: unii mi-au regizat textele în străinătate, de exemplu, Ştefan Iordănescu – la Teatrul Piccolo din Milano, Tompa

Gábor – în Austria, ceea ce nu înseamnă că nu există încă mulţi regizori care îmi plac enorm: Mihai Măniuţiu, Victor Ioan Frunză sau Alexandru Dabija. Urmăresc cu emoţie şi interes ceea ce se întâmplă în viaţa teatrului românesc pentru că mă hrănesc în continuare din ea, în sensul că eu nu am avut niciodată în străinătate un raport cu Maiestatea sa Actorul, aşa cum am avut în România. Ca să mă explic, în România îi cunoşteam pe toţi actorii, practic. Uneori scriam gândindu-mă la ei, la Valeria Seciu, la Gheorghe Dinică, la Marin Moraru, la Alexandru Repan, la alţi actori importanţi care m-au marcat. În România mergeam la teatru ca să văd un actor ce face, indiferent în ce piesă juca el. În străinătate nu mai este aceeaşi relaţie afectivă cu actorii. În Franţa merg la teatru să văd o piesă sau un regizor care mă interesează. Deci, continui să mă hrănesc cu teatrul românesc pe care-l consider extraordinar de bun şi dacă sunt lucruri pe care le poate exporta România, ea poate exporta teatrul.

LE THEATRE LUCERNAIRE - LE CENTRE CULTUREL DE SARLAT ET LA COMPAGNIE LA BOÉTIE PRÉSENTENT
MAIS QU'EST CE QU'ON FAIT DU VIOLONCELLE ?
DE MATEI VISNIEC
MISE EN SCÈNE LIONNEL ASTIER ASSISTÉ DE NADINE PALARD AVEC FANNY AUBERT ARNAUD CARBONNIER ROLAND MONOD LIONEL MORAND
LUMIÈRE JACQUES ROUVEYROLLIS DÉCOR ET COSTUMES STÉPHANIE RIBO
LUCERNAIRE
LUCE BERTHOMME - CHRISTIAN LE GUILLOCHET
CENTRE NATIONAL D'ART ET D'ESSAI
53 rue Notre-Dame-des champs 75006 Paris 01 45 44 57 34
20 h
à partir du
28 janvier
Relâche le dimanche

M.S.: *Dincolo de bucuria de a fi jucat într-o asemenea măsură, v-a întristat un spectacol care nu a răspuns intenţiilor dumneavoastră?*

M.V.: Dat fiind că eu mi-am asumat de la bun început condiţia autorului care oferă libertate regizorului, am fost întotdeauna pregătit la orice. Drept pentru care n-am avut niciodată şocuri emoţionale, şocuri dezastruoase în faţa unui spectacol. Sigur că au fost momente în care m-am regăsit mai puţin pentru că se regăsea mai mult regizorul. Acesta, tăind din text, îşi crea spaţiu pentru speculaţia sa estetică. Nu m-a deranjat, căci oricum un autor nu este un jandarm. El nu poate controla totul, mai ales atunci când este mult jucat, cum a fost cazul meu. Ar fi stupid să încerc să ţin un contact strâns, de tip control, cu toţi regizorii sau cu toate teatrele care îmi montează piesele. Uneori nici nu am timp să merg să văd unele spectacole în Europa sau în România, aşa că pentru mine regizorul este un artist pe care îl preţuiesc sută la sută, îi dau, cum spune francezul, *carte blanche*, un cec în alb şi el va crea spectacolul meu. Dacă stau pe capul regizorului, să-l oblig să-mi respecte textul, iar el e decis, în orice caz, să nu mi-l respecte tot nu iese nimic sau în cel mai rău caz iese un conflict. Dar dacă regizorul este convins că trebuie să găsească în interiorul textului meu forma, expresia stilistică, expresia corporală, atunci lucrurile oricum ies bine.

M.S.: *Aţi putut marca ceva original în fenomenul teatral românesc?*

M.V.: Poate la nivelul sociologiei teatrului, în sensul că sunt plăcut impresionat de multitudinea de festivaluri care există în România, o dorinţă de emulaţie, de comunicare, de schimb de informaţie şi mi s-a părut un semn bun pentru accelerarea circulaţiei valorilor româneşti şi în acelaşi timp pentru accelerarea contactelor cu exteriorul.

M.S.: *Acum câţiva ani, în cadrul Festivalului de dramaturgie românească de la Timişoara au fost prezentate doar spectacole de Matei Vişniec. Ce a însemnat pentru dumneavoastră acel festival?*

M.V.: A fost rodul unei pasiuni şi al unei convingeri. Iniţiativa a venit din partea lui Ioan Ieremia, directorul de atunci al teatrului. Eu am fost onorat să ştiu că 12 trupe (11 din România şi una din Franţa) au venit să-mi prezinte 10 piese. Mi-am dat seama că anii în care scriam teatru, 1977–1987, şi-l puneam în sertar, n-au fost ani pierduţi. Multe piese jucate în acel festival de autor erau piese pe care le scrisesem înainte: *Groapa din tavan*, *Bine, mamă...*, *Caii la fereastră*. Aş dori ca fiecare autor român să treacă printr-o astfel de bucurie, pe care am avut-o eu de a mi se dedica un festival şi de a putea reuni în acelaşi timp, în şapte zile, atâţia prieteni, atâţia oameni. Am urmărit atunci cu emoţie şi cu oarecare înfricoşare reacţia publicului timişorean, să văd câtă lume venea la teatru şi pentru ce spectacol era mai interesată. A fost o extraordinară probă, pe care am trecut-o, cred, cu bine, căci m-am pus în bătaia tuturor gloanţelor.

M.S.: *Domnule Vişniec, aţi scris şi la comandă?*

M.V.: Sigur. Am fost incitat de companii să scriu, mai ales în Franţa, companii care văzuseră spectacole, cunoşteau piesele, lăsându-mi toată libertatea alegerii subiectului şi a exerciţiului stilistic. Am scris în felul acesta trei–patru piese la comandă. De pildă, Compania Ghichet Montparnasse din Paris mi-a comandat o piesă care se numeşte *Cum aş putea să fiu o pasăre*, pe care am montat-o, jucând-o şi la Festivalul de la Avignon. Am scris o piesă jucată de o companie din Lyon – *Partiturile frauduloase*, născută dintr-un exerciţiu interesant de colaborare. Timp de două săptămâni actorii au făcut improvizaţie pe scenă, căutând emoţia corporală, anumite imagini, anumite relaţii între ei şi obiectele care existau acolo, iar eu, pe măsură ce lucrurile păreau interesante, scriam inspirat de această căutare a lor. Am mai scris o piesă comandată de un actor francez care vroia să joace singur un rol de clovn – *Bătrânul clovn cu inima fugară*. Actorul a jucat-o doi ani la rând cu sala plină, spectacolul având un mare succes la Avignon. Bineînţeles că nu răspund la toate comenzile. Am mult mai multe propuneri, pentru că există o foamete. Să nu uităm că în Franţa sunt trei mii de companii de teatru private. Mă interesează atunci când există o situaţie specială. Am mai scris o piesă incitat de Michel Făgădău (el este de origine română), directorul Teatrului Studio des Champs-Elysees din Paris, care mi-a zis că dacă scriu o piesă despre Bosnia el o montează. Astfel a apărut *Despre sexul femeii...*

M.S.: *Cum sunt reunite textele pe care le-aţi scris?*

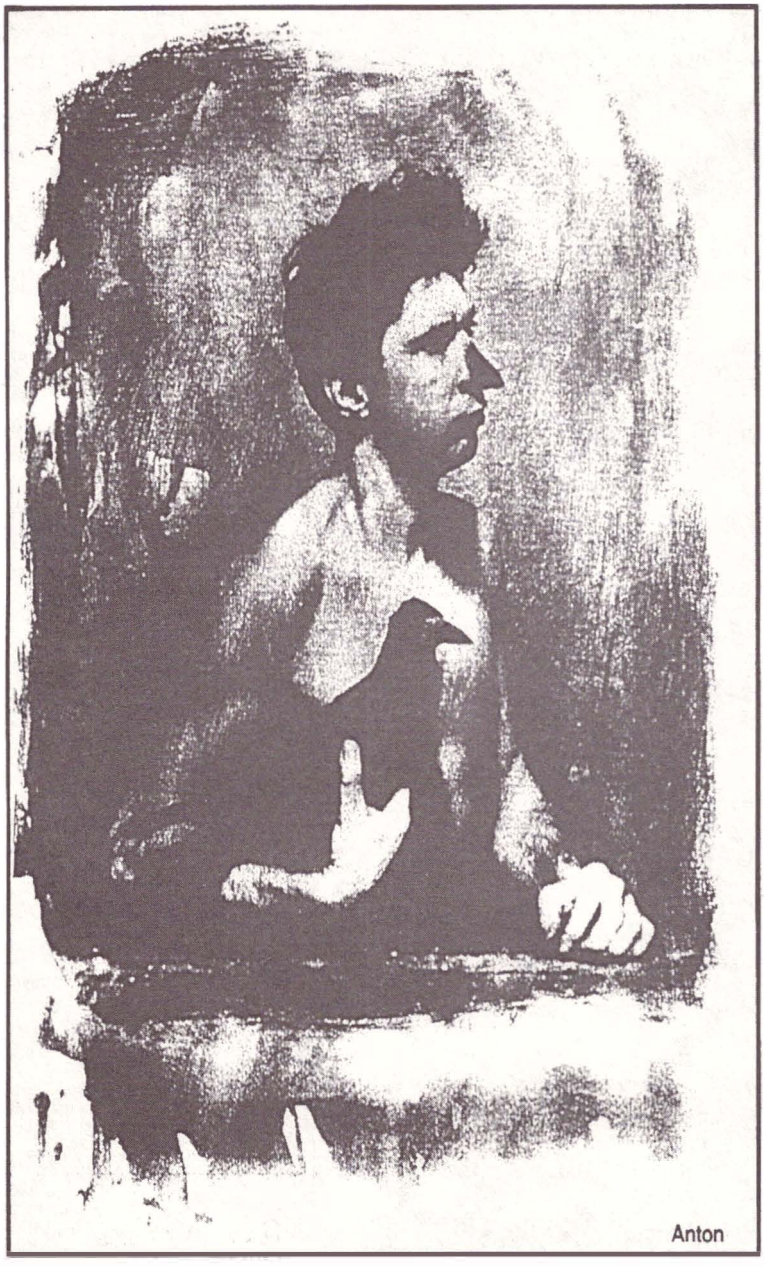
M.V.: Piesele pe care le-am scris până în 1987 sunt reunite în două volume substanţiale, care au apărut la Editura „Cartea Românească", acum câţiva ani. Al treilea volum de teatru a apărut puţin mai târziu, la aceeaşi editură. Alte piese sunt reunite într-o antologie de teatru publicată de Asociaţia Scriitorilor din Bucureşti. La Editura „Expansion-Armonia" mi-a apărut un volum cu o piesă. Textele pe care le-am scris în româneşte sunt toate publicate. În acest moment traduc în româneşte piese scrise în franceză, vreo patru–cinci. Le voi edita tot la „Cartea Românească".

M.S.: *Dat fiind că există Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea unde vi se joacă multe texte şi se discută şi despre ce înseamnă teatru scurt – o piesă scurtă, o piesă cu puţine personaje sau un text scurtat. Ce este, în opinia dumneavoastră, teatrul scurt?*

M.V.: Teatrul scurt este un text de 30 de minute, o piesă scurtă scrisă de autor. Un astfel de text înseamnă o anumită stare sufletească, o anumită confruntare pe care o are autorul cu o anumită idee ce nu poate să crească mai mult de 30 de minute în timp sau mai mult de 30–40 de pagini în spaţiu. O piesă scurtă pentru mine trebuie să aibă nervozitatea picturii impresioniste, care se face în funcţie de lumina ce evoluează şi dispare. Este un exerciţiu stilistic foarte precis şi clar. Am vreo 20 de piese scurte, fiecare între 8 şi 40 de pagini. De fiecare dată am ştiut că, dacă depăşesc cu o pagină, textul devine lung, devine altceva.

LE VIEUX CLOWN

DONT LE CŒUR FAIT DES FUGUES...



TEXTE : **MATEI VISNIEC**
MISE EN SCENE : **CHARLES LEE**
AVEC : **OLIVIER COMTE**

M.S.: *Cum ar trebui să-şi promoveze textele în străinătate dramaturgii români?*

M.V.: Strategia este aceea de a efectua traduceri de bună calitate. Orice autor român care doreşte să se vadă receptat în străinătate trebuie mai întâi de toate să-şi asigure traducerea textelor, măcar într-o limbă de circulaţie internaţională. Odată tradusă piesa, autorul român nu are decât să încerce să atragă atenţia unui teatru, a unei agenţii sau a unui agent literar. În Franţa, de exemplu, în fiecare an se editează un ghid al autorului dramatic, unde sunt toate adresele teatrelor din sistemul teatral francez, toate adresele agenţiilor care se ocupă de autori şi de actori, toate adresele festivalurilor, burselor existente etc. În ţările anglo-saxone în fiecare an se publică ghidul autorului. Eu îmi cumpăr o dată pe an ghidul american şi ghidul englez. Aceste informaţii pot fi obţinute şi pe Internet. Deci, informaţia există. Ceea ce nu există întotdeauna este reflexul de a încerca. Principiul meu a fost întotdeauna acesta: dacă încerc am o şansă să reuşesc, dacă nu încerc nu am nici o şansă să reuşesc.

Maria Sârbu

ILEANA PLOSCARU

Ileana PLOSCARU

„Bucuria de a juca un mare repertoriu"

Pe această actriță, care, peste puțin timp, împlinește 50 de ani de la absolvire, am întâlnit-o într-un moment inoportun. În ziua când m-am prezentat la Teatrul „Ovidiu" din Constanța și am rugat-o să-mi fixeze o oră pentru interviu în una din zilele următoare, era programată o adunare generală sindicală unde, potrivit unor zvonuri, urma să se ceară demisia conducerii – director general Virgil Andriescu, director artistic Ileana Ploscaru. Sigur că doamna Ploscaru știa de asta, dar nu mi-a pomenit nimic despre mizeriile de culise care o implicau și mi-a fixat întâlnirea pentru a doua zi. Aveam o oarecare temere că va mai accepta un dialog. Punctuală. A venit pregătită să stea de vorbă cu mine, deși era profund marcată de învinuirile ce i-au fost aduse la adunare de o parte a colectivului și vedeam pe chipul dânsei insomnie și durere. M-a rugat doar să n-o întreb nimic despre asta – și cum n-aveam mandat să fac o anchetă, și nici nu-mi place, mi-am reprimat curiozitatea și nu m-am atins de rana pe care actrița și-o ocrotea cu demnitate.

Constantin Paraschivescu: *Doamnă Ileana Ploscaru, ați debutat în 1951 la Teatrul Național din Cluj. Cum a fost debutul?*

Ileana Ploscaru: Debutul a fost uluitor, din multe puncte de vedere. În primul rând, în timpul institutului mi s-a spus așa: „cu mutra ta, n-ai să joci decât comedie". La Teatrul Național din Cluj se repeta piesa *Fântâna turmelor*, care a rămas cu distribuția descompletată. Repetițiile ajunseseră în fază de mișcare, actorii știau textele, eu am intrat cu textul în mână. Și m-am adaptat. Rolișorul mi-a ieșit foarte bine, cronicile au fost foarte bune, dar aș vrea să adaug că după câteva luni au fost invitați în acest spectacol, la Cluj, doi mari actori: Storin și Vraca. Or, rolișorul meu presupunea o scenă directă cu George Vraca. Ei, lucrul ăsta m-a marcat pe toată viața, pentru că am întâlnit un partener fascinant! În clipa când a intrat prima dată în scenă, el fiind *Comandorul*, felul cum ne-a privit pe noi, femeile, m-a făcut să mă simt goală... Și mi-era rușine, m-am crispat fizic. Când am avut scena directă cu dumnealui, era ca un șarpe boa. Inimaginabil! Venea spre mine, eu mă retrăgeam și în mintea mea era doar: „dacă mai face un pas, eu rup decorul și fug!". În clipa când eram pe punctul de a rupe decorul, s-a oprit. Și a început scena...

C.P.: *Ați vrut să jucați teatru? Sau a fost un îndemn, o întâmplare?*

I.P.: A fost un caraghioslâc. În clipa când m-am născut, iar tata a constatat că sunt fată, nu băiat cum și-a dorit, a zis: „o fac artistă". Și de-atunci, în mintea mea a fost să mă fac artistă. Aș fi vrut și cântăreață de

În **HAMLET**
de Shakespeare
cu
Constantin Anatol

operă, şi balerină, aş fi vrut şi teatru şi revistă. Pentru că părinţii mei, oameni simpli, de altfel, m-au dus la cinematograf, dar m-au dus şi la teatru şi la operă. Sigur, eram derutată. În clasa întâi primară, am jucat primul meu rol în *Pufuşor şi mustăcioară* de Victor Ion Popa, şi toată lumea a zis: „asta trebuie să se facă artistă". De-atunci, n-a existat serbare şcolară în care să nu joc ceva, ajungând în clasa a patra de liceu, la Orăştie, să joc *Omul cu mârţoaga*. Vă daţi seama, la vârsta aceea... e incredibil! Chiar mă amuză ideea.

C.P.: *Un deceniu la Cluj. Aflu că aţi jucat* Hangiţa, Ofelia, *aţi jucat în* Pygmalion, Ciocârlia. *Ce amintiri aveţi despre acea perioadă?*

I.P.: Vreau să vă spun că fiecare an la Cluj mi-a adus o bucurie. Un rol principal. Şi bucuria de a nu juca orice, ci de a ataca marele repertoriu. Povestea cu *Ofelia* este puţin ciudată. Poate că sunt singura actriţă din România care a plâns că nu vrea să joace *Ofelia*, pentru că m-am simţit neputincioasă în faţa acestui rol. Mi-a fost frică. Socotind că pe construcţia mea de actorie, pe construcţia mea psihică, n-am să fiu în stare să realizez prima parte a rolului, nebunia intrând deja într-o compoziţie, deci fiindu-mi mai la îndemână. Regizorul Miron Niculescu m-a convins că pot – şi dacă am făcut-o bine sau nu, nu ştiu. Dar este şi acum un semn de întrebare pentru mine dacă trebuia sau nu să joc *Ofelia*. Sigur că a fost o experienţă extraordinară, pentru că l-am avut în scenă pe Constantin Anatol, în *Hamlet*, am avut-o pe Maria Cupcea care era *Regina* ş.a. Eram între nişte vârfuri artistice unde trebuia să ţin piept... pentru că asta facem, nu? Trebuie să ţinem piept partenerilor cu care jucăm. Sigur că n-ai decât de câştigat cu un

partener foarte bun, pentru că nu-ţi dă voie să te mulţumeşti cu puţin, trebuie să lupţi, să te ridici spre el, dacă poţi să-l şi depăşeşti... dar oare poţi întotdeauna să-l şi depăşeşti?

C.P.: *Pe cine aţi avut partener în* Pygmalion*?*

I.P.: Pe Constantin Anatol, care a făcut şi regia. M-am întâlnit şi aici cu vârfuri artistice. Cronica mi-a reproşat că n-am realizat ultimul act şi ani de zile m-am gândit de ce nu-mi iese mie ultimul act. Tot timpul mi se spunea „de ce nu zâmbeşti?" şi eu nu înţelegeam de ce trebuie să zâmbesc în ultimul act. După cinci ani, într-o noapte, clac!... „păi, sigur că trebuie să zâmbesc!". Am jucat aproape zece ani *Pygmalion* şi abia după cinci ani am înţeles despre ce era vorba şi mi-am întregit rolul. Concluzia? Rolul nu se termină la premieră, se termină în timp, pentru că descoperi noi şi noi lucruri pe care le adaugi şi îl împlineşti.

C.P.: *În 1961 aţi venit la Constanţa. Şi aţi rămas până astăzi. Ce a determinat această statornicie?*

I.P.: Eu de felul meu sunt un om statornic. Sigur că îmi plac călătoriile, dar nu schimbările majore. Am stat zece ani la Cluj, până când sentimental m-am legat de un om şi m-am mutat lângă el la Constanţa. Nu mi-am pus niciodată problema să plec de aici, am rămas aici că aşa mi s-a părut normal.

C.P.: *V-am văzut aici în roluri de dramă, în roluri de comedie, aţi jucat şi tragedie, în care eu nu v-am văzut. Ce explică această disponibilitate pentru genuri diferite?*

I.P.: Un actor este obligat prin profesia sa să joace tot ce i se cere. Uneori reuşeşte, alteori nu – cum mi s-a întâmplat şi mie, v-am dat exemplul *Ofeliei*. În Constanţa, aşa cum spuneţi, am jucat dramă, comedie şi, la un moment dat, a venit Silviu Purcărete, care era la începuturile profesiei sale. Am jucat, mai întâi, în regia lui, o piesă modernă, apoi a montat un spectacol în aer liber la cetatea Histria, unde pentru prima dată am interpretat un rol de tragedie antică, *Clitemnestra*. Era un colaj de texte care se intitula *Covorul de purpură*, dar nu ni s-a dat voie să-l numim aşa, că pe covorul de purpură avea voie să calce un singur om pe vremea aceea... *Tragedia Atrizilor*. Nu era un rol de mare întindere, dar era un rol principal. Jucat în aer liber, fără amplificare. Dar Silviu Purcărete a găsit cel mai propice loc, unde vocile noastre au sunat perfect. Spectacolul a fost superb, pentru că a fost gândit şi ca timp, nu numai ca spaţiu. Jucam în ruine, pe malul lacului Sinoe. Spectacolul se termina în amurg, iar o mască tragică, construită din fier forjat acoperit cu vată şi stropit cu spirt, se aprindea şi se îndepărta pe lac. Repetiţiile au fost extraordinare. Repetam în plină zi, vară, căldură... Dar cel mai surprinzător lucru a fost o trupă, o companie, cum să-i zic? de miliţieni care vizitau aceste ruine... Acolo au încremenit, pentru că n-au mai văzut aşa ceva. Cei care au asistat la spectacol au spus că a fost o seară de neuitat. Din păcate, s-a jucat o singură dată. A doua mea experienţă, tot cu Purcărete, a fost *Hecuba*. Tot în aer liber, de astă dată pe malul mării. Tot aşa, a ales un loc unde vocile noastre au sunat perfect, fără amplificare. Dar aici, pentru prima dată, Purcărete mi-a cerut un lucru care m-a interzis; zice: „joci cu voce de cap". „Domnu' Purcărete, dar impostaţia mea vocală naturală nu este de cap. Eu nu pot..." – „Puteţi!". „Ce să mai zic?

În **DOI PE UN BALANSOAR**
de Gibson
cu
Dan Herdan

Merg pe mâna dumitale. Iese prost, plătim amândoi." Şi am început să repet cu voce de cap. Şi, vă rog să mă credeţi, a fost extraordinar... păstrez pe lângă cronici un articol scris de doamna Irina Răchiţeanu, care a făcut următoarea afirmaţie: „Eu abia acum am descoperit ce rol este *Hecuba*." Şi, iar spun, din păcate s-a jucat o singură dată, asta este durerea mea cea mare.

C.P.: *În afară de aceste două roluri de tragedie, ce alte roluri interpretate aici v-au dat mai multe satisfacţii?*

I.P.: Multe. Sunt şi din teatrul modern, cum a fost *Doi pe un balansoar*, sunt din *Femeia mării* de Ibsen...

C.P.: *Cu ce partener?*

I.P.: Cu Dan Herdan. Şi cu regretatul Romeo Stănciugel. Am jucat un rol mic într-un spectacol delicios, unde l-am avut partener pe Iancu Lucian în *Falstaff* din *Nevestele vesele din Windsor*. Şi consider că *Falstaff*, cum l-a făcut Iancu Lucian, nu l-ar fi făcut nimeni în ţara românească... nu ştiu, parcă era scris pentru el. Eu eram *Miss Quickly*, deci un rolişor... dar jucam cu o plăcere nebună, iar scenele dintre noi doi erau bucuria noastră.

C.P.: *Dar* Nebuna din Chaillot *şi Edith Piaff?*

I.P.: Astea două au povestea lor. Multă vreme „nebuna" din Chaillot m-a speriat. Nu-i găseam cheia, nu înţelegeam ce rost am, nu înţelegeam spiritul lui Giraudoux. Am făcut spectacolul, cu mari frământări, poate mai mult ca niciodată. Sunt fericită că l-am jucat, fără discuţie, pentru că Ion Maximilian – fie iertat! – a făcut un spectacol foarte frumos. Şi cred că m-am adaptat perfect la ceea ce a dorit. În ce priveşte Edith Piaff, aici este... ca la orice actriţă care ajunge la o anumită vârstă, apare o amărăciune. Şi acest spectacol a fost făcut dintr-o amărăciune. După ce nu am pus piciorul pe scenă un an de zile, nici măcar într-un spectacol de reluări, m-am simţit obligată să caut să fac ceva. Simţeam că înnebunesc. Un actor nu poate să stea, se pierde, înnebuneşte, el trebuie să fie pe scenă, trebuie să repete, pentru că marea bucurie a actorului este repetiţia, în ultimă instanţă, când simte cum de la zi la zi caută, câştigă. Sigur că bucuria mare este premiera, dar mai mare bucurie este repetiţia, când munceşti cu adevărat şi când îţi pui tot sufletul în pregătirea acelei creaţii ce urmează să fii. Deci, m-am apucat singură de acest text, l-am repetat singură şi, la un moment dat, l-am chemat pe Maximilian şi i-am spus: „Eu aş fi gata; te rog, vino şi spune-mi ce se vede din sală, că eu repet singură, dar ce se va întâmpla când e un om în sală?". Sigur că pentru prima dată am avut nişte emoţii extraordinare, era un om în sală, dar era directorul teatrului. „Ileana, e bine. La un singur lucru trebuie să fii atentă: când un actor este singur pe scenă, niciodată nu are voie să-şi repete gestul. Deci, fii atentă la mâini şi nu repeta gestul niciodată. De fiecare dată trebuie altceva, pentru că eşti singură şi se vede."

C.P.: *După 30 de ani de dramă şi comedie, aţi trecut la Teatrul satiric-muzical „Fantasio". De ce?*

I.P.: În 1987, la cerere, la 55 de ani, m-am pensionat. Nu comentez de ce. Şi eram acasă. Domnul Constantin Dinischiotu, care era regizor artistic la „Fantasio" m-a invitat să joc. Nu roluri mari, el avea nevoie de o femeie în vârstă. Şi am intrat în câteva spectacole. Directorul teatrului „Fantasio" mi-a propus

În **FEMEIA MĂRII**
de Ibsen
cu
Romel Stănciugel și Dan Herdan

angajarea. Am jucat comedii muzicale, apoi revistă. Dar în revista care se numea *Am pierdut ultimul tren* aveam un rol, nu aveam doar un scheci. Eram o nebună într-o gară, un personaj straniu care apărea de mai multe ori, ceea ce mi-a dat mie posibilități actoricești. Și a fost încununat cu un premiu.

C.P.: *Aici ați fost și profesoară, în cadrul facultăți „Hyperion". Ce le-ați cerut studenților dumneavoastră pentru a fi elocvenți artistic câteva minute, uneori chiar singuri în scenă?*

I.P.: Tot ce am învățat eu o viață întreagă. Nu există minut în care să nu dai tot ce poți, altfel devii o nulitate. Pe lângă alfabetul de actorie, care se învață în orice institut, i-am învățat în primul rând să fie colegi, să-și respecte profesia, i-am învățat că nu există rol mare sau mic și i-am învățat, mai ales, să-și pună sufletul în tot ce fac pe scenă.

C.P.: *De vreo doi ani sunteți din nou la Teatrul de dramă și comedie*, numit acum „Ovidiu". Director artistic. Ce probleme dau cea mai mare bătaie de cap unui director artistic?

I.P.: Da... afurisită întrebare! Afurisită, pentru că eu mi-am imaginat că un director artistic se ocupă numai de partea artistică a treburilor.

C.P.: *Și nu-i așa?*

I.P.: Păi, nu e chiar așa, pentru că sunt atâtea acte de întocmit și statistici de făcut, calcule pentru sporul de scenă și alte nimicuri care îți răpesc foarte mult timp și sunt teribil de obositoare.

C.P.: *Dar astea n-ar însemna probleme administrative, de care ar trebui să se ocupe altcineva?*

I.P.: Vedeți dumneavoastră, eu răspund numai de partea artistică, de ce ține de scenă. Dar în teatrul din Constanța, lucrurile sunt mai complicate decât în altă parte. Aici există trei instituții în aceeași clădire. Deci spațiul scenic se împarte în trei. Teatrul „Ovidiu" are trei zile pe săptămână spațiul lui: marți, joi și duminică. Și atunci, lupta este așa: mă duc la Operă și spun „eu marțea asta nu repet în scenă, ți-o dau; când îmi dai mie spațiu de scenă? Lasă-mi-l cam în perioada când încep repetițiile generale, că mi se apropie premiera". Mă duc la Filarmonică, îi mai dau studioul, îi mai dau scena, ca să-mi asigur spațiul când mă arde pe mine la degete. Până și asta intră în sarcina directorului artistic, să poată oferi regizorului spațiul în care să-și realizeze spectacolul. Sigur că sarcina mea este să urmăresc evoluția artistică a actorilor, să feresc spectacolele de... eu știu? posibilele degradări, încurcături. Astea sunt chestiuni artistice, într-adevăr. Celelalte, cum spuneți dumneavoastră, sunt administrative și aici constat că sunt mai grele ca în altă parte.

C.P.: *O jumătate de secol în teatru și pe scenă. E mulțumită Ileana Ploscaru de acest timp? Ce v-ați dori?*

I.P.: Că sunt mulțumită? Doresc din toată inima tuturor actrițelor din țară să aibă norocul de a juca un repertoriu atât de variat cum l-am jucat eu. Mulțumesc lui Dumnezeu pentru asta și celor care m-au sprijinit. E o mare bucurie să poți să spui la sfârșit de carieră așa ceva! Ce mi-aș dori? Mi-aș dori un spectacol cu care să mă pot retrage. Un ultim rol... cântecul lebedei. Cam atât.

Constantin Paraschivescu

IOANA CITTA BACIU

Ioana Citta BACIU

„Teatrul este dragoste"

Octavian Saiu: *Ce sentimente încercați după aproape 45 de ani de scenă?*

Ioana Citta Baciu: E foarte greu să cuprinzi o viață în câteva fraze. O viață care a trecut cu momente de bucurie, cu dezamăgiri, cu succese și insuccese. Au fost și clipe de deprimare, de disperare chiar. Dar, au trecut...

O.S.: *Și ce rămâne?*

I.C.B.: O existență dedicată scenei și publicului, pentru că, în ultimă instanță, părerea lui contează. Unica mea certitudine este că, prin teatrele pe unde am trecut, am fost iubită de public. Și pentru mine asta este cel mai important. Actorul, mai ales cel din provincie, are o existență foarte dură. Noi am fost o generație de sacrificiu, care a trăit cele mai dificile perioade – războiul în copilărie, apoi tot ceea ce a urmat. Și chiar și acum, după '89, am avut parte tot de sacrificii.

O.S.: *Considerați că rămânerea la Galați, în provincie, a fost tot un sacrificiu?*

I.C.B.: Nu știu. Eu cred în soartă. Dezavantajul actorilor din provincie este că sunt mai puțin cunoscuți. Sunt știuți de specialiști și pe plan local. În București există televiziunea, cinematograful care au făcut ca marii actori să ajungă în conștiința publicului. În schimb, marele avantaj pentru actorul de provincie este că joacă mult și foarte divers. Cu riscul de a fi considerată rea, cred că actorii din București sunt specializați într-un fel în anumite genuri de roluri. Există firește și excepții. Noi însă suntem obligați să jucăm comedie bufă, grotescă, dramă, tragedie, de toate. Eu, de pildă, nu aș fi crezut niciodată că voi juca Aneta Duduleanu din *Gaițele* lui Kiriței. Orice actor păstrează în sufletul lui o serie de roluri pe care visează să le joace...

O.S.: *Vi s-au împlinit visurile?*

I.C.B.: Parțial. Sunt câteva roluri pe care le-am dorit și pe care le-am avut: Ioana d'Arc, Electra lui Sofocle, Sonia din *Unchiul Vanea*, Celestina. Însă multe au rămas doar în sufletul meu.

O.S.: *Ce a însemnat în cariera dumneavoastră acest ultim mare rol pe care l-ați pomenit, Celestina?*

I.C.B.: O mare piatră de încercare. Este un rol pe care mi l-am dorit foarte mult și pe care regret și acum că nu-l mai joc. Adrian (Adrian Lupu – *n.n.*) este un regizor care știe să te aducă încet și pe nesimțite acolo unde vrea. Chiar dacă, în unele momente, nu ești de acord cu el, discutând, te convinge.

O.S.: *E tulburător că vorbiți despre el la prezent... acum, la scurt timp după dispariția lui.*

I.C.B.: Nu mi-am dat seama, pentru că el de fapt nu a dispărut. E imposibil.

O.S.: *Și care ar fi regretele privind rolurile pe care le-ați dorit, dar pe care nu le-ați avut?*

I.C.B.: Poate voi șoca. Rolul pe care l-aș fi dorit cel mai mult în tinerețe, și căruia după 30 de ani i-am spus adio, a fost Ondine a lui Giraudoux. A fost personajul pe care l-am dorit din fiecare fibră. Am jucat peste 100 de roluri, dar niciodată într-o piesă dc Shakespeare. Însă, deși mi-ar fi plăcut să joc Julieta sau Ofelia, nu mi le-am dorit din suflet. Aș fi vrut mult mai mult să joc Ariel sau Puck și, mai târziu, Lady Macbeth. Acum... Din păcate, actorul e la dispoziția regizorului. Acesta alege piesele și oferă rolurile.

O.S.: *Ați declarat că ați fost iubită de public. Totuși ce au însemnat aprecierile criticii?*

I.C.B.: O împlinire. O recunoaștere. Însă, pe primul loc, pentru mine, a fost întotdeauna publicul.

O.S.: *Critica v-a mai şi dezamăgit?*

I.C.B.: Da, însă publicul niciodată.

O.S.: *Aţi avut o paletă largă de creaţii de la comedie la dramă şi tragedie. Din structura interioară, sunteţi o natură veselă sau tristă?*

I.C.B.: Nu sunt o natură veselă, din păcate. Sunt o fire exagerat de sensibilă. Eu cred că orice actor ar trebui să fie aşa, pentru că, fără să vibrezi la tot, nu poţi să redai nimic. Ca om însă e foarte greu. Am început târziu să fiu distribuită în roluri de comedie. Şi acum am complexe.

O.S.: *Cred că e un răsfăţ.*

I.C.B.: O nouă probă. Când ai succes, când mai iei şi un premiu naţional, când eşti lăudat de presă, te întrebi dacă la rolul următor vei putea fi la aceeaşi înălţime.

O.S.: *Există un echilibru între ce aţi dat şi ce aţi primit de la teatru?*

I.C.B.: Când eşti acasă, te apasă greutăţile. Când te afli în teatru uiţi tot şi asta-i minunat. Cu ani în urmă, mai mulţi actori din ţară am fost rugaţi de cronicarul Constantin Paraschivescu să răspundem pe scurt, pentru o carte, la câteva întrebări. Una dintre ele era: „Ce este teatrul?" (făcând abstracţie de orice abordare teoretică). M-am gândit zile în şir, dar n-am putut da nici un răspuns.

O.S.: *Şi acum?*

I.C.B.: Acum, după ani întregi în care m-a obsedat această întrebare, cred că aş putea să dau un răspuns: Teatrul este dragoste.

Octavian Saiu

În **GAIŢELE**
de Kiriţescu
cu
Svetlana Friptu şi Liliana Lupan

DEMETER András

„Am avut o preocupare constantă: pregătirea pentru inevitabila schimbare"

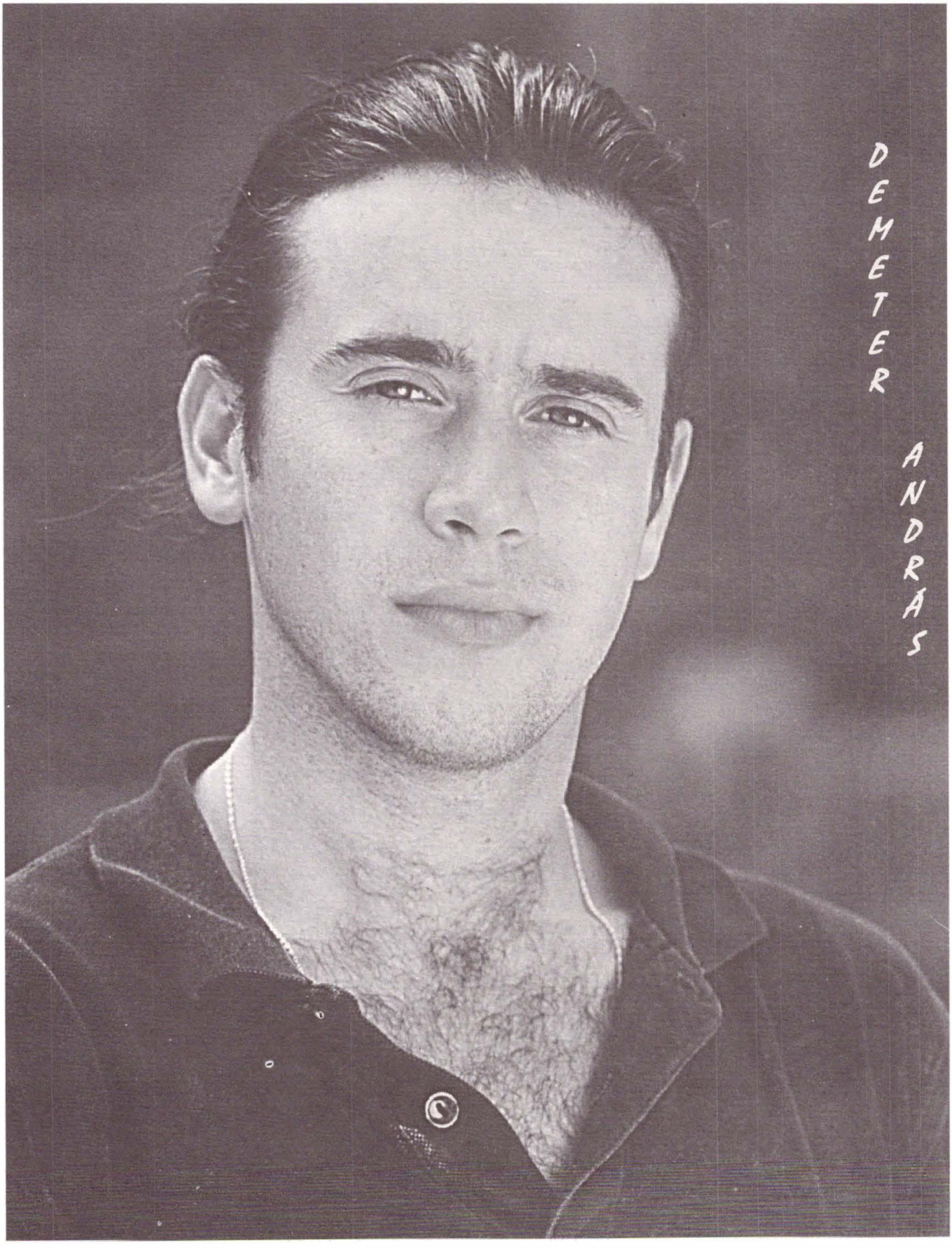
DEMETER András István s-a născut pe 18 mai 1969 la Târgu Mureş. A absolvit Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureş în 1992. Din 1993 este director al Teatrului Maghiar „Csiky Gergely" din Timişoara. La teatrul timişorean pe care îl conduce, a jucat roluri principale în spectacole precum *Romeo şi Julieta* de Shakespeare, *Tango* de Mrožek, *Soldaţii* de R. White, *Omul din La Mancha* de Dale Wasserman, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Lorenzaccio* de Alfred de Musset, apoi în *Diavolii* de John Whiting şi în *Bent* de Martin Sherman la Teatrul Naţional din Timişoara. Din 1996 a iniţiat şi organizat la Timişoara „Sărbătoarea saltimbancilor". Din 1998 este preşedintele fondator al Fundaţiei „Saltimbanc".

Costin Manoliu: *Cum aţi ajuns director de teatru la doar 24 de ani?*

Demeter András: În urmă cu şase ani a fost o concurenţă destul de mare pentru postul de director al Teatrului Maghiar „Csiky Gergely" din Timişoara. Inspectoratul pentru Cultură din Timişoara nu se putea decide, având fel de fel de influenţe, din dreapta şi din stânga. Drept urmare s-a organizat primul concurs pentru ocuparea unui post de director de teatru, potrivit unei ordonanţe care exista, dar care până atunci nu se aplicase şi care în alte părţi s-a aplicat abia după 1996. Concursul s-a tot amânat şi am avut la dispoziţie o perioadă de şase luni pentru a mă pregăti. Spre deosebire de ceilalţi concurenţi eu nu aveam experienţă. Aveam însă în cap câteva proiecte pe care le-am îmbunătăţit. O comisie formată din cinci membri – reprezentanţi ai Ministerului Culturii, ai Inspectoratului pentru Cultură din Timişoara, ai Facultăţii de Teatru din Târgu Mureş, un director de teatru – a analizat propunerile candidaţilor şi a ajuns la concluzia că „băieţaşul" de 24 de ani poate face lucruri bune la Teatrul Maghiar din Timişoara. Cred că nu i-am dezamăgit, întrucât după trei ani, la expirarea mandatului meu, Consiliul Judeţean Timiş a decis prelungirea mandatului fără a scoate postul la concurs, luând în considerare activitatea mea de până atunci.

C.M.: *Care au fost realizările şi neîmplinirile dumneavoastră la conducerea Teatrului „Csiky Gergely"?*

D.A.: E greu de contabilizat. În aceşti şase ani am avut o preocupare constantă: pregătirea pentru inevitabila schimbare. Schimbarea structurii teatrelor din România. Am făcut modificări în sectorul administrativ şi în privinţa relaţiei dintre actori şi teatru. Din 1993, la Teatrul „Csiky Gergely" actorii au


DEMETER ANDRAS

contracte pe o perioadă determinată, de un an, de la 1 septembrie până la 31 august anul următor. Avantajul acestui sistem e foarte clar. Fiecare parte are dreptul de a renunța, de a ieși din această căsătorie care se face pe bază de dragoste. Un actor vine într-un teatru cu dorințele lui, cu visurile lui. Teatrul are la rândul său unele pretenții față de un actor. Realitatea unei stagiuni confirmă sau infirmă visurile actorului ori pretențiile teatrului. Dacă în decursul unei stagiuni la una dintre părți există nerealizări, incompatibilități, atunci contractul nu mai e reînnoit. Toate compartimentele – cel tehnic, atelierele etc. – au contracte pe o perioadă determinată.

C.M.: *Care au fost efectele acestei înnoiri?*

D.A.: La început am căutat să fac o trupă valoroasă, bine închegată. Acel demers a culminat cu spectacolul *Azilul de noapte* de Maxim Gorki. Mi-am dat seama apoi că, ținând cont de realitățile din Timișoara, de numărul spectatorilor care înțeleg limba maghiară, se impune o altă cale, pe care am pornit din 1996. Ideea mea a fost aceea de a face un teatru mai mic și mai viu. Am redus personalul în toate compartimentele. Am început coproducțiile cu celelalte teatre din Timișoara – Teatrul Național, Teatrul German, Teatrul Studențesc – și cu fundații și alte organizații. Actuala stagiune este una experimentală, în pas cu vremurile pe care le trăim. În viitor sunt prevăzute coproducții realizate în colaborare cu teatre din străinătate. În actualul sezon teatral e în curs de realizare o coproducție a celor trei teatre profesioniste din Timișoara – Național, Maghiar și German – sub conducerea regizorului Robert Alfoldi din Budapesta, un spectacol dedicat împlinirii a 10 ani de la Revoluția din decembrie 1989, jucat în română și maghiară: *Fecioara din Orléans* de Friedrich Schiller. La Sala Studio, Victor Ioan Frunză va monta două monodrame scrise de un autor francez contemporan, Raymond Cousse: *Infantilisme* cu Balázs Attila și *Strategie pentru două jamboane*, intepretată de mine. Continuăm cu o comedie de Dario Fo, *Hoțul care n-a venit să păgubească*, în regia Alexandrei Gandi. La primăvară, o premieră absolută, *Irezistibilul*, un musical pe un text de Csiky Gergely. Muzica a fost compusă de Horvath Karoly. Va urma o producție cu un teatru din Franța și cu Institutul Cultural Francez: *Estetocratul* de Paul Bovrry, în regia lui Jean-Marc Choutteau. De asemenea, e în derulare un proiect dedicat teatrului pentru copii. În stagiunile precedente am montat spectacole precum *Pinocchio*, *Frumoasa și bestia*, *Cartea junglei*, *Vrăjitorul din Oz*. Ultimele două se joacă în continuare. Alexandra Gandi va propune un nou titlu. Vrem să dezvoltăm prezența noastră în școli, licee și grădinițe cu spectacole legate de programa școlară, pentru a-i apropia pe copii de teatru.

C.M.: *În urmă cu aproape patru ani ați inițiat acel festival intitulat „Sărbătoarea saltimbancilor", cu spectacole în aer liber. Care a fost impactul său?*

D.A.: De obicei, în organizarea unui festival se pornește de la existența unor spectacole care se înscriu într-o tematică. Uneori, însă, nu se produce întâlnirea cu publicul, chiar dacă spectacolele sunt de

valoare. De aceea, noi am propus o întâlnire a creatorilor de teatru, muzică, dans şi arte plastice cu omul de pe stradă. Am încercat să-i stârnim curiozitatea. Din 1996, publicul care a participat la întâlnirea propusă de noi a ajuns de la câteva mii la câteva sute de mii. Curiozitatea s-a transformat în motivaţie. De cele mai multe ori nu doar asistă, ci participă efectiv. Până acum n-a existat o preselecţie, un concurs, singurul criteriu fiind opţiunea spectatorului, căruia îi place sau nu ceea ce vede, rămâne sau nu rămâne la un anumit spectacol. La viitoarele ediţii mă gândesc şi la o secţiune *indoor*, unde va exista un juriu, o preselecţie şi o competiţie cu premii. Eu sunt convins că din cei aproximativ 300.000 de oameni care se bucură la spectacolele în aer liber se vor găsi câteva mii care vor intra în săli. De asemenea, „Sărbătoarea saltimbancilor" va avea ediţii-satelit. Sărbătoarea cea mare rămâne la finele lui iunie şi începutul lui iulie în fiecare an, în centrul Timişoarei. În plus, vom organiza o sărbătoare a saltimbancilor, de o zi sau două, în cartierele timişorene şi în alte oraşe din Banat. Astfel, locuitorii cartierelor şi ai oraşelor mici vor avea şi ei sărbătoarea lor. În perioada 28–31 octombrie, la cea mai recentă manifestare a „Sărbătorii saltimbancilor" – Festivalul Timişorean al Vinului „Nunta lui Bacchus", i-am invitat la Timişoara pe actorii care au concurat la *Gala Tânărului Actor* de la Costineşti. Am avut convingerea că e bine ca ei să aibă posibilitatea să-şi prezinte creaţiile şi pe alte scene. La rândul său publicul are ocazia să se bucure de spectacole de o valoare probată. Această colaborare va continua. La ediţia principală de la vară vreau ca Festivalul să aibă o producţie proprie.

În **BENT**
de Sherman
cu
Pavel Bartoş

Costin Manoliu

Magda BORDEIANU (BRANDSDÖRFER)

„Nimic altceva, decât să am un POD..."

Viorica D. Ciorbagiu: *Prin anii '70, Magda Bordeianu era un nume cu rezonanţă în perimetrul vieţii teatrale româneşti. Apoi, după aproximativ un deceniu, nu s-a mai auzit absolut nimic despre piesele puse în scenă de ea, nimic despre regizorul Magda Bordeianu... Când ai ajuns în Germania ţi-ai schimbat identitatea?*

Magda Bordeianu: Nu, mă chema tot Brandsdörfer încă din România, după soţul meu. Mă chema aşa, doar pe hârtie, firește. Dar aici, între germani, acest nume mi-a fost lipit definitiv (?), fiindcă sub numele acesta am fost acceptată.

V.D.C.: *Te ştiam foarte legată de ţară, cu deosebire prin meseria de regizor român, prin comunicarea cu confraţii, cu publicul românesc. Cum de-ai fost dusă-n ispită să „fugi"?*

M.B.: Circumstanţe familiale... La vremea aceea, iubirea maternă domina orice ambiţie profesională... Luise, fiica mea, avea atunci doar trei ani; am fost ameninţată că, dacă nu plec în Germania, îmi va fi luată fetiţa, definitiv. Mi s-a părut că nu am nici-o alternativă – decât plecarea. E drept, am mai avut şi un alt „stimulent": încercarea de a mă desfiinţa ca regizor, a lui Paul Everac, care m-a taxat ca fiind „modernistă"...

V.D.C.: *Din ton, nu reiese că ai avea resentimente. Acum câţiva ani, mi-a spus cineva despre tine: „Magda Bordeianu trăieşte în Germania, dar nu vinde cârnaţi. Nu şi-a trădat meseria, nu-şi pierde timpul..." Aşadar, ce-ai făcut tu aici, printre străini? Cu ce ai început?*

M.B.: Am colindat, ca să zic aşa, prin câteva oraşe germane: Bochum, Düsseldorf, Freiburg, Mainz. În acesta din urmă m-am oprit, hotărând că mi se pare cel mai potrivit loc unde va putea începe să înveţe, fata mea. Dar tot aici mi s-a redeşteptat cu violenţă dorul de a face din nou teatru. Sigur, părea un vis nebunesc să-ţi reeditezi o profesie artistică, în „surghiun". Dar nu am cedat acestui gând, ci altuia, care dura nestrămutat în amintirile mele... ştii, pe vremea când eram studentă la Regie, tot asta îmi doream: un teatru. Atunci am ochit eu podul de la Casa de Cultură a studenţilor de pe Plevnei, şi repetam mereu, în secret: Nu-mi doresc nimic altceva decât să am un POD...

V.D.C.: *Şi l-ai avut... În Germania, tot podul vreunei „case" a fost salvarea ta?*

M.B.: La drept vorbind, cam aşa ceva. Podul s-a transfigurat în chipul unei şcoli, respectiv al unor săli de clasă disponibile: mi s-au „dăruit", după multe alergături şi... discursuri – la politicieni, la funcţionari de toate felurile, la „braţele de muncă"... În fine, mi s-a dat voie să-mi fac teatrul meu – în cea mai autentică accepţie a verbului a face; împreună cu câteva ajutoare (puţine!), am demontat chiuvetele din fostul

MAGDA BORDEIANU

laborator de fizică, am reparat şi vopsit pereţii, lemnăria, am făcut scena, am cumpărat şi montat lămpi, am cusut perdele pentru cortină... Paralel cu „construirea" teatrului MEU, am căutat candidaţi pentru şcoala de actorie, adică interpreţi de personaje ale pieselor regizate de mine. S-au strâns vreo 40 de oameni, tineri, însă şi mai puţin tineri; grupul a rămas cam acelaşi, din punct de vedere numeric. Dar actorii amatori din teatrul meu îşi încearcă norocul, în fiecare an, la actorie – în învăţământul superior artistic din Germania şi în alte ţări din Europa sau chiar în America. Din fericire, nu rareori se întâmplă să reuşească. Însăşi fiica mea, Luise, a jucat aici la Mainz, cât era elevă, sub directa mea supraveghere, deşi la şcoala aceasta, în afară de mine, am mai angajat şi alţi profesori... N-o să-ţi ascund cât de fericită am fost când Luise a intrat la Facultatea de actorie din Frankfurt, unde erau foarte mulţi concurenţi... E bună, vorbind obiectiv, şi ambiţioasă... De doi ani a devenit studentă şi la regie, tot în paralel mai şi lucrează acolo, la Frankfurt, ca să-mi diminueze mie cheltuielile, dar şi fiindcă îi place să muncească. Una-peste-alta, în 17 decembrie 1999, teatrul meu din Mainz a împlinit 14 ani, iar la Şcoala de măşti s-au format deja opt promoţii...

V.D.C.: *Despre şcoala de măşti nu ştiu absolut nimic.*

M.B.: Şcoala de măşti din Mainz este singura de acest fel, adică privată, care a căpătat recunoaşterea statului german. Deci, dincolo de caracterul ei privat, statul acordă bursă elevilor, ceea ce constituie un mare avantaj pentru noi. În această şcoală se confecţionează măşti – din carton, cauciuc, piele etc. – bărbi şi mustăţi, frizate şi nefrizate. Au acces la această viitoare profesie nu numai coafori, conform uneii prejudecăţi deja infirmate, ci oricine demonstrează vocaţie şi talent. La această şcoală predau 12 profesori; în afară de disciplinele practicate, elevii învaţă şi dau examene la anatomie, istoria teatrului, istoria muzicii... Măştile, o dată finisate, intră în teatru ca recuzită, sunt folosite de actorii mei, care joacă în spectacole „cu mască", după scenarii scrise de mine. Trebuie să recunosc, sunt o... cumulardă: directoarea teatrului, regizor, profesor, secretară, contabilă, achizitoare, femeie de serviciu... Sâmbăta şi duminica lucrez: n-am nici o zi liberă. Prea m-am luptat să-mi pot face meseria, să găsesc şi aici, în Germania, soluţia de a mă manifesta, prin ceea ce am învăţat acolo, acasă, la şcoala de teatru românească. Bună şcoală am făcut acasă, altfel n-aş fi avut nici o şansă ca să realizez aici, atâta cât am realizat, mult–puţin, bine–rău, totuşi, teatru, nu altceva...

V.D.C.: *Demersurile tale profesionale în Germania, ritmul, pasiunea înflăcărată seamănă atât de bine cu debutul tău de la Bucureşti, încât totul pare doar o reeditare. Îţi aduci aminte detaliile începutului?*

M.B.: Dacă-mi amintesc, parcă s-ar fi întâmplat acum cinci minute! Eram în anul doi la Regie şi prietenul (nu iubitul!) meu Griguţă Popa se temea că o să-l lase repetent. Băiatul ăsta, din familia dramaturgului Victor Ion Popa, părea încrezut şi obraznic, deşi nu era nici una, nici alta. Se lua la ceartă cu colegii, dar mai ales cu profesorii, fiindcă era complexat (din cauza descendenţei, din cauza

fizicului poate prea puțin... fotogenic?). Deci, Griguță tremura de frică pentru viitorul lui de regizor și mă tot implora: „Haide, Măgduțo, să inventăm ceva, că ăștia nu mă lasă nicicum să intru în anul trei. Ajută-mă să le dau peste nas!" Era în perioada în care podul Casei de Cultură a Studenților devenise o adevărată obsesie pentru mine. Director era acolo un profesor de rusă, „tovarășul" Ion Jurconi, îi țin minte numele că era un om cumsecade. L-am pisat mereu să ne dea podul, că nu era acolo nimic decât niște hârțoage. Jurconi zicea că da, ni-l dă, însă amâna întruna, poate nu intenționat. În orice caz, eu am devenit la un moment dat foarte grăbită, probabil din cauza stăruinței lui Griguță, așa că am hotărât să trec la treabă. S-au găsit destui amatori care să ne ajute, așa că am dat dosarele din pod jos, din mână-n mână. Ni s-a părut, totuși, că ritmul e cam lent, cineva a dat fuga la cămine și a adus niște cearșafuri, în care am împachetat dosare, dar și operațiunea asta lua prea mult timp, așa că am început să aruncăm vrafurile de hârtii direct pe geamuri, jos, în stradă. Câte unul dintre noi mai citea cu voce tare nume, scrise pe foile zburătoare: Gheorghe Gheorghiu-Dej, Ana Pauker, Nicolae Ceaușescu... Râdeam scurt, eram prea grăbiți să ne dăm seama că spulberăm un fel de arhivă a Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist – UTC!!! Era în amurg, îi dădeam bice să nu ne prindă noaptea. Ne-a trezit din „beție" chiar „tovarășul" Jurconi, însoțit de câțiva indivizi – aveau niște fețe pe care scria sentința noastră! Au urmat audieri și declarații – scrise – succesive, intrase panica în noi, totuși s-a dovedit că nu aveam intenții subversive, că suntem doar niște aiuriți, așa că am primit podul și am înființat „Teatrul din Pod". Cu studenți de la actorie, dar și de la alte facultăți, chiar cu profil tehnic. Știi ce a urmat...

V.D.C.: *Într-o recentă cronică teatrală, publicată în „Mainter Zeitung", se spunea despre regizorul Magda Brandsdörfer că e preocupată, vădit, de îmbătrânire, cu suita de semnificații a acestei teme, ca atare. Neavizată fiind, n-am descifrat aluzia...*

M.B.: Probabil că este o cronică la spectacolul cu piesa *Rosa și Celeste* de Marco Baliani. Cele două personaje ale piesei sunt două bătrâne, interpretate de două tinere actrițe ale teatrului nostru din Mainz. Că mă preocupă problematica bătrâneții? Cred că da, în orice caz, în munca mea de regizor vârstele nu au doar un înțeles biologic. Uite, să-ți mai dau un exemplu: piesa *Mica vrăjitoare* de Otfried Preusler – tot o premieră recentă – este interpretată de copii între 7 și 12 ani. În esență este vorba despre un joc de măști în care copiii sunt, alternativ, și oameni mari, chiar oameni bătrâni. Altă dată bătrânii trec în tabăra copiilor... E simplu, nu?

V.D.C.: *Din câte îmi aduc aminte, piesele pentru copii te atrăgeau și înainte de a pleca din țară. N-ai făcut regie și la teatrul „Ion Creangă" din București?*

M.B.: Ba da, însă cu o finalitate care îmi biciuie și acum memoria. Am pus în scenă *Unde fugim de-acasă?* de Marin Sorescu. La așa-numita vizionare (cu momentele de groază ale autorilor, actorilor și regizorilor)

mi s-a cerut, în primul rând, să schimb titlul spectacolului, al piesei, de fapt. Am refuzat categoric. L-au consultat şi pe Marin Sorescu, dar el a spus că este de acord cu mine. Spectacolul nu s-a mai jucat, „Comisia de vizionare" considerând că un astfel de titlu pe marile afişe din Bucureşti n-ar face altceva decât să instige la... părăsirea ţării. *Unde fugim de-acasă*, ce amintire minunată şi dureroasă!

V.D.C.: *Plecând în Germania ai reuşit să înţelegi ce înseamnă „teatru fără frontiere"? Care au fost şi sunt aici, satisfacţiile tale profesionale?*

M.B.: Fără frontiere... da, teatrul este un asemenea limbaj, iar germanii rezonează perfect la orice formă a artei, se zice că au chiar un ascendent asupra altor naţii, în materie de tehnică şi de muzică, de literatură... „Teatrul meu" şi-a făcut repede prieteni, am un public statornic, devotat, pentru care merită să-ţi dai osteneala. Avem în fiecare an două–trei premiere, care nu sunt „judecate" doar în presă, de specialişti în arta dramatică. Am avut mai demult o idee, care acum s-a transformat într-o practică aproape curentă: la sfârşitul spectacolelor, mai ales când este vorba despre o premieră, mulţi spectatori rămân în sală ca să comenteze ceea ce au văzut pe scenă. Nu se emit judecăţi de valoare, nimeni nu are această pretenţie, dar publicul acestui teatru se simte părtaş la construirea spectacolelor, îşi clarifică apartenenţa afectivă faţă de actul artistic, intră, practic, în diferite roluri, ca să zic aşa. Nu de puţine ori, observaţiile emise constituie adevărate sugestii pentru mine ca regizor, mă ajută efectiv la elaborarea filosofiei repertoriului. Pentru oraşul Mainz, dar şi pentru alte oraşe din Germania, teatrul pe care-l conduc este o adevărată pepinieră de actori şi de regizori, după cum la şcoala de măşti se pregătesc, an după an, promoţii de specialişti într-o meserie mai rară şi, tocmai de aceea, foarte căutată. Suntem aplaudaţi, aşadar, la propriu şi la figurat – prin mijloacele media, în acest din urmă caz.

V.D.C.: *Toate datele confirmă că te-ai integrat perfect în atmosfera ţării tale adoptive, că eşti unul dintre cazurile fericite ale celor „realizaţi" în condiţiile exilului.*

M.B.: Ei bine, nu voi nega că am avut unele bucurii în această meserie pe care n-o onorez, totuşi, aşa cum aş fi putut s-o fac în ţara mea. Aici fac ce pot, dar sunt oarecum consolată... prin comparaţie cu acei compatrioţi care au fost obligaţi să se reprofileze. Îţi mărturisesc, totuşi, că în ciuda oricăror satisfacţii pe care le-am avut în Germania, nici măcar o clipă nu m-am gândit că voi rămâne aici pentru totdeauna. ACASĂ a rămas şi trăieşte în inima mea, în fiecare clipă. Mi-e atât de dor de-o mulţime de oameni, de teatre, de străzi, de Cişmigiu, de-tot-de-tot, mi-e atât de dor încât sunt pur şi simplu bolnavă. Mă întâlnesc uneori cu români din ţară, care-m spun că oamenii din România s-au schimbat, că voi fi dezamăgită. Poate, dar eu tot mai sper să regăsesc acele urme de tandreţe şi de omenie, pe care numai românul le are.

Viorica D. Ciorbagiu

Veşti bune şi foarte bune

Să nu uităm... părinţii

În graba noastră spre un undeva anume, spre Europa sau mai departe, spre lumea largă, uităm tot mai des că-n paşaport, alături de propria noastră imagine instantanee, sunt inscripţionate numele celor care ne-au precedat – părinţii. Le datorăm *că suntem*. Şi *ce suntem*.

Ei sunt o parte din identitatea noastră, adesea cea mai importantă.

Precipitaţi, suficienţi şi plini de noi înşine, uităm acest amănunt. Pornim la drum convinşi că lumea începe cu noi, în bagajul nostru de suflet nu mai găsim loc pentru zâmbetul lor decolorat de vreme. Uităm cu bună ştiinţă, într-un colţ, nu numai amintirea lor, dar şi tot ceea ce au adunat în timp, cu trudă, pentru noi. Ceea ce au ştiut şi au făcut nu ne mai este, pasămite, de nici un folos, ne încurcă. Ştim noi mai bine...

Şi astfel, nici nu băgăm de seamă că tocmai ne-am pierdut identitatea.

Este bine ca uneori, cineva, oricine, să ne atragă atenţia, din vreme-n vreme, asupra acestui lucru.

Din gândul acestei nevoi am iniţiat, cu aproape doi ani în urmă, *Programul RESTITUIRI*, la Teatrul Naţional Timişoara. Îl susţin integral, pe mai multe proiecte:

Istoria Teatrului Naţional din Timişoara începând din anul 1970, când s-a primit titulatura de *naţional*. Este în curs de redactare, urmând a fi finalizată la sfârşitul acestui an calendaristic.

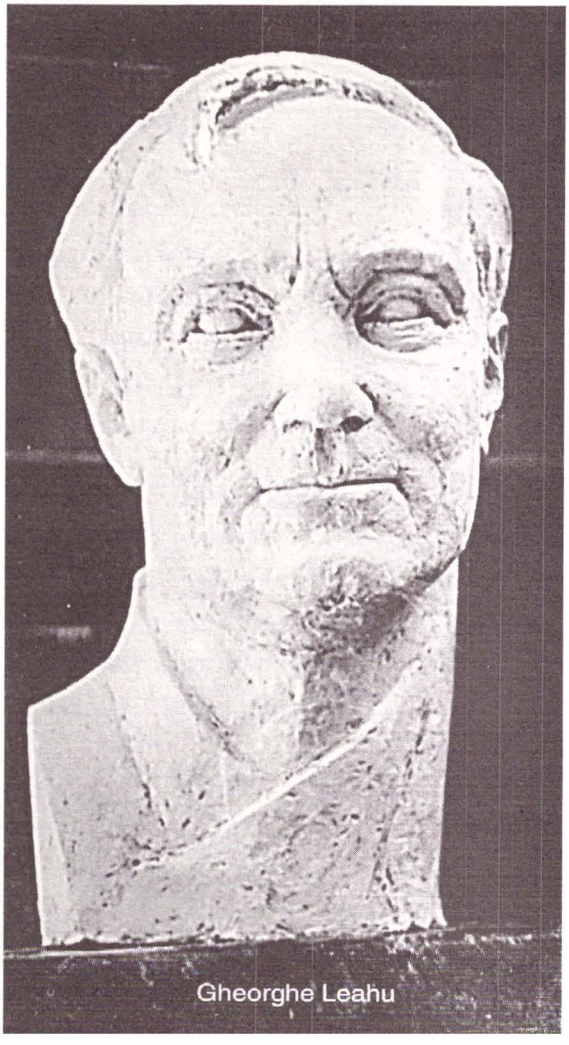
– *Caietele Teatrului Naţional Timişoara* – îşi propun să scoată din negura timpului teatral imaginea unor predecesori ai momentului actual, personalităţi artistice – actori, regizori, scenografi etc. – care au marcat istoria acestei instituţii. Ei sunt coloanele pe care este, încă, aşezată clipa lui prezentă, şi, poate, cea care va urma.

Au apărut deja: un *Caiet* în limba engleză dedicat istoriei teatrului, modului său de integrare în spaţiul cultural timişorean, un fel de „carte de vizită" a teatrului; *Caietul Vladimir Jurăscu;* şi se află în tipografie *Caietul*, mult mai amplu decât celelalte, dedicat artistului emerit *Gheorghe Leahu*, fondatorul şi primul director al Teatrului Naţional Timişoara. Va urma cel dedicat întemeietorilor Teatrului, în anul 1945.

În cadrul aceluiaşi program *RESTITUIRI*, la deschiderea actualei stagiuni, cea de-a 54-a a Teatrului Naţional Timişoara, a fost dezvelit, în holul de la intrarea în teatru, bustul artistului emerit Gheorghe Leahu, director al acestui teatru din 1954 până în 1973, perioadă care a fost una dintre cele mai înfloritoare, dacă nu chiar cea mai bună din istoria lui.

Bustul, în bronz, este opera sculptorului timişorean Aurel Gheorghe Ardeleanu, care are în lucru şi bustul actorului *Ştefan Iordănescu*, artist emerit.

Mariana Voicu



Gheorghe Leahu

Încă un teatru

Printr-un text vibrând de emoţie, ni se anunţă că mai avem un TEATRU. A apărut nu dintr-o decizie guvernamentală, ministerială sau de la alt nivel de sus, ci pentru că nişte oameni, cu drag de artă, au simţit nevoia acestei îndrăzneli. O fi utopie, nu o fi, speranţa lor de a hrăni cu spectacole publicul din Tulcea (acolo se întâmplă evenimentul) este admirabilă şi dovedeşte că nici vremurile de restrişte în cultură şi ţară nu împiedică naţiunea aceasta ciudată, care suntem cu toţii, să-şi mai împlinească, prin propriul efort, visurile. Aşadar, la Tulcea, pe 10 decembrie 1999 s-a înfiinţat Teatrul profesionist (spune ştirea) „Urmuz", în cadrul Centrului Artistic Judeţean, condus de Ştefan Coman.

Spectacolul de debut al Teatrului „Urmuz" este cu textul lui Teodor Mazilu *Proştii sub clar de lună,* iar punerea lui în scenă se datorează lui Ion Dore, care are în trupă un grup de tineri actori, absolvenţi ai facultăţilor de profil. Rămâne să se mai facă dovada calităţii, dar şi a tenacităţii de a duce mai departe ceea ce au început.

F.I.

Naţionalul din Craiova la 150 de ani

Anul 2000 va lăsa în Casa Thaliei amprenta unui eveniment aniversar – 150 de ani de la înfiinţarea Teatrului din Craiova, a cărui deschidere a avut loc la 29 iunie 1850 prin reprezentarea comediilor *Duelurile* de Costache Caragiale şi *Piatra din casă* de Vasile Alecsandri. Întemeietorii primei trupe a Teatrului Băniei au fost Costache Mihăileanu şi Costache Caragiale.

Întru marcarea acestui an special ce copertează, deci, o istorie teatrală de un secol şi jumătate, conducerea de astăzi a Naţionalului din Craiova a gândit programarea unui şir de manifestări care se vor derula începând cu luna ianuarie şi până în iunie, toate fiind subordonate semnului aniversar. Primul grupaj de acţiuni culturale se referă la *Zilele Mihai Eminescu* (15 şi 16 ianuarie), când se împlinesc 150 de ani de la naşterea marelui poet. Va urma, la 30–31 ianuarie, cea de-a XXI-a ediţie a *Zilelor Caragiale.* În 28 şi 29 februarie vor fi organizate *Zilele Marin Sorescu*, iar în perioada 23–30 aprilie va avea loc ediţia a III-a a *Festivalului Internaţional Shakespeare.*

În afară de aceste festivaluri, care au loc în oraşul din Bănie o dată la doi ani, Teatrul Naţional din Craiova şi-a propus un proiect ce ar putea marca cele două milenii de creştinism. Este vorba despre spectacolul *Perpetua şi Felicitas*, scenariul (bazat pe texte ale creştinismului timpuriu) şi regia aparţinând lui Tudor Chirilă. Premiera cu acest spectacol ar putea avea loc în Italia. Realizatorii îşi doresc ca proiectul, oarecum singular, să intereseze lumea teatrală românească şi să reprezinte chiar un eveniment al teatrului european.

De asemenea, timp de 7–10 zile se vor aduce la Craiova cele mai bune spectacole realizate în spaţiul românesc, dar şi la teatre din Franţa şi Finlanda, înfrăţite cu Municipiul Craiova.

În atenţia conducerii Naţionalului sunt şi alte producţii pe texte de autori clasici şi contemporani – Shakespeare, Dante Alighieri, D.R. Popescu, I.D. Sârbu, care urmează a fi aduse la rampă, purtându-se discuţii cu regizorii Alexander Hausvater (pentru *Divina Comedie*) şi Tompa Gábor (pentru *Regele Lear II*). În anul 2000 teatrul are programate şi turnee în străinătate – la Ierusalim, Helsinki, Hamburg, precum şi în Norvegia.

Maria Sârbu

SPECTACOLE

Ileana BERLOGEA

Ioana-Oana!

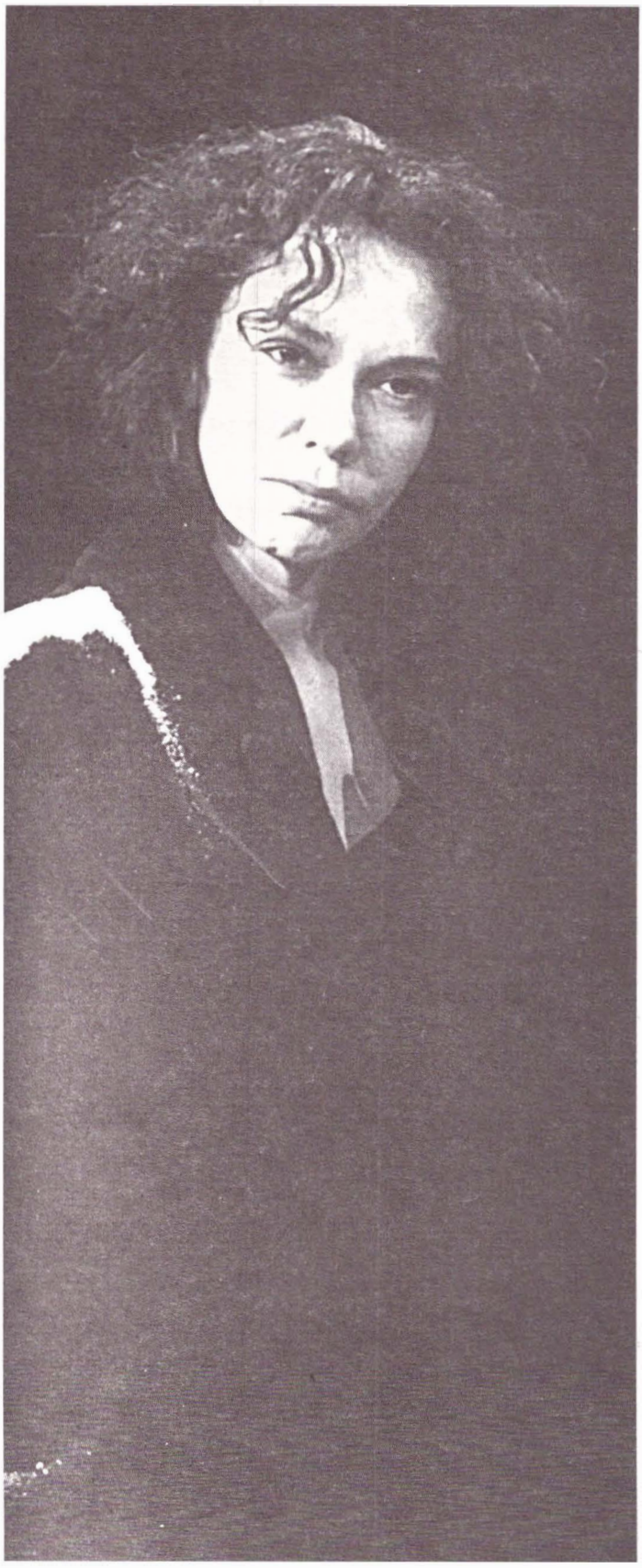
SMART şi Teatrul Naţional din Bucureşti – *Ioana d'Arc. Pagini de dosar.* Scenariu de Mihai Măniuţiu după actele originale ale procesului Ioanei d'Arc. Regia: Mihai Măniuţiu. Coregrafia: Sylvain Ground. Costume: Janine. Scenografia: Iulana Vîslan. Cu: Oana Pellea, Sylvain Ground, Vlad Ivanov, Marius Gâlea, Gabriel Spahiu. Data premierei: 9 decembrie 1999.

După ce memoria oamenilor a uitat-o pe *Fecioara din Orléans*, exploziv, cu poezie avântată, ea a fost redată lumii prin intermediul scenei de Schiller. I-a urmat la, începutul veacului XX, paradoxalul George Bernard Shaw cu *Sfânta Ioana* şi, după al doilea război mondial, Jean Anouilh cu propunerea din *Ciocârlia* de a nu-i păstra imaginea finală, arzând pe rug, ci în plină glorie, alături de regele încoronat de ea la Reims. Şi acum Mihai Măniuţiu ne trezeşte atenţia cu o nouă variantă, inspirată chiar din actele originale ale procesului ei. Nu cuvinte inventate, nu întâmplări imaginate, ci realitatea aşa cum a fost ea, crudă, aspră – cu închisoarea, condamnarea şi arderea *Ioanei* pe rug.

Văzând afişul, chiar citind programul m-am aşteptat la o reconstituire, eventual o formă personală de „teatru-documentar", dar nu este deloc aşa! În Sala Atelier a Naţionalului bucureştean, în faţa amfiteatrului se deschide un spaţiu gol, mărginit în fundal de un circular (scenografia: Iuliana Vîslan; costume: Janine; şi cu un bogat şi rafinat joc de lumini), se formează rapid cele mai ciudate şi surprinzătoare locuri de joc: catedrala, sala de judecată, în timp ce spoturi puternice o urmăresc pe *Ioana*, dar şi pe *Îngerul negru* sau cu cămaşa albă, interpretat cu mişcări rapide, energice, învăluitoare, protectoare de către dansatorul şi coregraful francez Sylvain Ground. În locul unei reconstituiri ni se propune un original şi incitant spectacol de teatru-dans. În această ecuaţie intră în primul rând, convingător şi emoţionant, Oana Pellea, cu o mare forţă de dedublare. Ea este o actriţă ce o interpretează pe *Ioana d'Arc*, în prima ipostază, comentându-i sau comunicându-ne starea de derută şi disperare a unei epoci fără libertate, nu numai a veacului al XV-lea în Franţa, ci şi a noastră, poate mai mult a noastră decât cea din trecut. Că *Ioana* este plină de credinţă în „vocile" ei, în misiunea ei, cu încăpăţânată rezistenţă în faţa judecătorilor, demonilor, vrăjitoarelor, împotriva tuturor celor ce o acuză şi o torturează.

Dialogurile de la interogatorii sau de la tribunalul fără milă ce o pot duce la moarte sunt auzite de noi şi de ea, rostite de sus, parcă venind din înălţimi, din cer sau de la un amvon inaccesibil, aşezat în spatele nostru sau spuse chiar de *Ioana*, mai exact de Oana-actriţa, devenită peste o clipă eroina *cea puternică*.

Judecătorii-demoni, *îngeri*-prieteni sau duşmani, îmbrăcaţi în roşu, invocând Infernul; în alb, precum îngerii, o înconjoară pe



Ioana, chinuind-o, aşezând peste ea mantia cu lanţuri şi zgomot de cătuşe, repezindu-se asupră-i sau apropiindu-se cu aer protector, cu expresive mişcări de balerini, sunt realizaţi de Marius Gâlea şi Gabriel Spahiu, atât de exact, încât nu-ţi dai seama că sunt actori şi nu dansatori. Coregrafia aceluiaşi Sylvain Ground, dublat ca interpret de Vlad Ivanov, este la fel de încărcată de tensiune precum este întreg spectacolul cu luminile lui în continuă transformare şi sunetele obsedante, acompaniind mişcările energice, intempestive sau dansurile chinuite ale *Ioanei*.

Finalul (arderea pe rug) este realizat cu un impact copleşitor, Oana–*Ioana* începe să se înfăşoare într-o imensă pânză, un fel de giulgiu, acţiune terminată de către *Înger*, mai atent ca oricând la *Ioana*, după care se aprinde un foc înaintea ei. O mumie albă, nemişcată înaintea unor flăcări, în timp ce se aude un cutremurător dangăt de clopot. Concentrat, scurt, cu puţin peste un ceas, spectacolul – dens, puternic, actual, tulburător – este pus sub semnul unei alese noblețe, cu incifrări ce nu-i îngăduie spectatorului obişnuit decodificări uşoare.

Chiar dacă, în timpul procesului, *Ioana* îşi spune numele, locul naşterii şi cum îi cheamă pe părinţii ei, nu este suficient pentru a şti cine este această sfântă şi ce înseamnă ea pentru omenire, dacă nu ai informaţii prealabile. Spectacolul este elitist, dar de bună calitate, un spectacol de teatru-dans frumos şi aspru, ca un avertisment sau un *memento* al suferinţelor din lume şi al marilor sacrificii.

Anna HALASZ

Un eseu scenic foarte important

Spectacolul *Ioana d'Arc. Pagini de dosar* a fost visat şi desăvârşit de Mihai Măniuţiu, ca un regal pentru Oana Pellea, fără ambalajul strălucitor al unei eventuale scenografii şi fără tirania textului literar, preferând expresivitatea totală a fiinţei actorului. Personalitatea Oanei Pellea reprezintă atâta bogăţie umană, încât visul regizorului se împlineşte. Ea trăieşte total şi ca pe o explozie destinul *Ioanei*. Întâlnim o viziune ieşită din comun a eroinei, mândre, splendide, viguroase, ţăranca ideală, ca şi Vitoria Lipan, dar totodată chinuită în carceră de întuneric, de frig, de jeg – jegul fizic şi spiritual al Evului Mediu – de singurătate, de ameninţări – fără text, vorbind doar cu mişcări şi gemete reţinute, dar dureros de fin nuanţate. Spectacolul total, cu cei doi diavoli – judecători de instrucţie, în fustele lor roşii, cu dansul Infernului în jurul *Ioanei*, care dizolvă întunericul, este plin de expresivitate, lăsându-te să te gândeşti, să interpretezi cele văzute în contextul cunoştinţelor tale despre temă şi epocă – dar filele de dosar sunt prea puţine: mai mult întrebările anchetei şi argumentarea verdictului, şi mai puţin confesiunea subiectivă a *Ioanei*.

Mă întreb, însă, în ce măsură înţelege publicul tânăr de astăzi subtextul acelor declaraţii, argumente şi absurdităţi medievale, public care n-a avut parte în şcoală de introducerea în cultura religioasă, ca să poată ajunge de la text la subtext? Chemarea şi martiriul *Ioanei d'Arc* nu-s ca scoaterea sfintelor moaşte într-o zi anume a anului. Ea este sfânta naţională a francezilor, reprezentând totodată pentru orice alt popor ideea libertăţii şi a patriei, ideea demnităţii celor învinşi, mult mai mulţi şi mai nobili în istoria Europei, decât învingătorii. Şi de aici vom ajunge prin intermediul spectacolului, la ideea de o actualitate şi importanţă înfiorătoare, care parcă se naşte sub ochii noştri, văzând-o şi ascultând-o pe Oana Pellea, referindu-se în proces, a suta oară, la vocile sfinţilor auzite de ea, şi nu la vocile anchetatorilor săi.

Cum a fost Evul Mediu în care *Ioana*, păstorița era chemată de niște sfinții, să salveze patria? Și în general – cum stăm azi cu sfinții? Personal, cu educația mea pozitivistă, privesc cu scepticism și mai mult decât îndoială ridicarea unor muritori în tagma zeității, și nu pentru că nu sunt creștină: creștinii protestanți, care nici cantitativ nu pot fi neglijați, resping cultul sfinților ca o idolatrie. În Evul Mediu obsesiile ignoranței, fanatismul religios inoculat de Biserică împingea oamenii la o stare de spirit apropiată nevrozei – să ne gândim doar la „dansul sfântului Vit", un tremurici colectiv care cuprindea din când în când mulțimea credincioșilor. Este posibil, ca și în afara *Ioanei* să fi fost, zeci, sute, sau chiar mii de oameni cu vedenii cerești. Dar rar au fost acelea atât de puternice, ca să se impună precum cele ale *Ioanei* – și mai ales, este foarte posibil ca Biserica să fi controlat până și aceste Viziuni în transă, și să dispună ea: care din ele se admit, și care nu.

Parcă cunoaștem acest fel de control al gândirii celor ce îndrăznesc în alt context al timpului, și a gândirii, de data asta, nu mitică, ci logică și liberă.

Ioana d'Arc a fost prima persoană care a dezvăluit în public, într-un tribunal, prăpastia de netrecut, conflictul de neîmpăcat între idee și instituția care o reprezintă.

Desigur, experiența dureroasă a maselor de credincioși mai mult sau mai puțin cuminți era străveche: de la marea schismă încoace (1056), pe linia de demarcație între imperiul creștinismului răsăritean și cel apusean se duceau războaie sângeroase, pentru acapararea unor teritorii din domeniul celuilalt, și bosniacii trăind tocmai pe linia de demarcație, n-aveau parte decât de represalii din partea amândurora. De aceea a dăinuit la ei cel mai mult așa-numita erezie bogumilă, care păstrase din religia lor pre-creștină egalitatea în însemnătate și putere a binelui a răului, așa, cum era și în viață, și aspirau la un Isus Christos fără Vatican și fără Patriarhia de la Bizanț. Păcat de neiertat! Când veneau trupele din oricare parte, cei scăpați de ucigași se refugiau în munți. Ideile lor au ajuns prin căi tainice, prin intermediul marinarilor genovezi, până în Languedocul supercivilizat în acea vreme, unde crezul muntenilor aprigi s-a transformat într-un liberalism senin și tolerant, apropiat de laicizare – care la rândul său a fost tot atât de crunt pedepsit, ca și dorința de evadare a muntenilor balcanici.

Există suferință, existau răbufniri mitice de gândire, existau patimi dezlănțuite. Esența filosofică a situației a surprins-o și a exprimat-o, prin poziția sa neclintită, păstorița de la Domremy: imperiul lui Dumnezeu nu este pe pământ, nu este în Biserica atotputernică, ci numai în propriul ei suflet. Și pentru descoperirea acestui adevăr merită să mori cu capul sus. Pentru că, oricum, tot ai muri. Merită să mori pentru pantalonii pe care-i porți, să te ferești de cei care te-ar silui. Era o cutumă a vremii: legea interzicând executarea fecioarelor, călăul le siluia înainte, să se conformeze legii. Păstorița cea de 19 ani, neștiutoare de carte, a descoperit legea tuturor revoluțiilor, care în timpul celei Mari, Franceze, a fost formulată așa: revoluția își mănâncă propriii copii, iar peste 120 de ani nu se teoretiza – se practica doar, prin milioane de morți și prin prieteni de o viață care se executau reciproc. Ideea devine forță materială, dacă pătrunde în mase, spunea Lenin. Forța în mase se numea CEKA, GPU, KGB, Securitate etc. Și ideea nu mai trăia decât în sufletele disperate ale disidenților persecutați, ca și Arhanghelul Mihail și cele două sfinte din sufletul *Ioanei d'Arc*.

Desfășurarea acestei panorame tragice a declanșat-o pentru mine îndărătnicia Oanei Pellea care repeta aceleași puține cuvinte din „dosar", tot mai sigură de sine, tot mai răzvrătită, tot mai convinsă de urmările implacabile ale refuzului ei de a accepta Biserica în locul lui Dumnezeu. Dacă ai cunoștințele istoriei vechi și experiența celei noi, spectacolul lui Mihai Măniuțiu îți ridică zăgazurile introspecției și ale judecății obiective. Dar cei de 20 și ceva de ani, cărora de fapt s-ar adresa acest spectacol-manifest, văd trecutul apropiat tot atât de mitic și, poate, grotesc, cum pot vedea Evul Mediu, cu care, de asemenea, nu i-a familiarizat învățământul. Și astfel, regalul indiscutabil al marii actrițe, jucată în Sala Atelier a Națională, nici măcar totdeauna plin, rămâne cumva la conspirativitatea intimă a diplomației secrete – pe când viața, lupta, triumful și calvarul *Ioanei d'Arc*, până la rug, se petrecuseră în largă publicitate. Măreția temei și măreția Oanei Pellea ar avea locul necesar în Sala Mare a Națională. O actriță ca ea, ar merita – după acest eseu scenic foarte important, după această *Ioană* nouă și unică, născută din sinea ei – atât textul lui Anouilh, cât și cel al lui G.B. Shaw.

Ccl din urmă mai ales.

Ion CAZABAN

O dramă înspăimântătoare ca viața

Teatrul Mic din București – *Sonata fantomelor* de August Strindberg. Traducerea: Valeriu Munteanu. Regia: Cătălina Buzoianu. Scenografia: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Producția muzicală: Arts & Sciences Atelier, Wuppertal/Germania, © 1999 Mircea Florian. Coregrafia: Mălina Andrei. Cu: Mitică Popescu, Cristian Iacob, Marius M. Ionescu, Rodica Negrea, Oana Albu, Ion Lupu, Avram Birău, Simona Mihăescu, Papil Panduru, Coca Bloos, Irina Movilă, Petre Moraru, Julieta Ghiga Szönyi, Radu Amzulescu, Gheorghe Visu, Monica Mihăescu, Domnița Constantiniu, Liliana Pană, Mihaela Rădescu, Mihaela Măcelaru, Viorica Bahnaru, Nicolae Praida, Mihai Răducu. Data premierei: 14 octombrie 1999.

Când se vor scrie, în sfârșit, cărțile meritate de regizorii noștri cu o îndelungată și decisivă activitate creatoare, din monografia consacrată Cătălinei Buzoianu nu va putea lipsi un capitol de analiză a modului cum au fost înțelese și montate piesele lui Strindberg (un alt capitol va trebui să definească importanța lui Pirandello în teatrografia sa). Dramele lui Strindberg – *Domnișoara Iulia*, *Pelicanul* în două versiuni scenice, *Visul* și acum, *Sonata fantomelor* – vor marca de la începuturi până în prezent opțiunile evoluției regizorale, indicând un interes divers manifestat pentru ipostazele stilistice, dar mai ales pentru orizontul mental și existențial al expresionismului nordic, cu determinantele sale profunde, durabile, „peste mode și timp".

Piesă concepută de Strindberg în seria „Kammerspiel", *Sonata fantomelor* își află un spațiu adecvat de reprezentare la Teatrul Mic (mai adecvat decât *Pelicanul*, din anii trecuți, la „Dalles"). Dincolo de argumentele de gust momentan și preferințele estetice ale dramaturgului suedez (atras, atunci, de căutările lui Max Reinhardt), observăm, astăzi, că spectacolul „de cameră" dorit îi permitea efectele unei maxime proximități cu lumea pieselor sale, un alt contact cu imaginea lor scenică, o nouă „vizibilitate". Iar în *Sonata fantomelor*, ceea ce se vede și ceea ce nu se vede sunt preocupări aflate concret în textura subiectului dramatic. În „Kammerspiel"-ul strindbergian, apropierea de actul scenic are o inevitabilă consecință emoțională, sentimentele comunicate de interpreți își sporesc șocul, nu tocmai plăcut pentru publicul vremii, obișnuit să urmărească de la altă distanță, deci să resimtă altfel, mai „asigurat", mai contemplativ, desfășurarea spectacolului. *Sonata fantomelor* aducea – pe scena apropiată până la un contact greu suportabil – o lume de coșmar, o existență făcută din minciună și păcate acoperite. De foarte aproape, publicul aude cuvintele *Mumiei*: „Ne leagă crimele noastre". Pe scenă, morții vii și vii morți se amestecă într-o viziune sumbră, exacerbată, excesiv subiectivă, proprie expresionismului. Eseista franceză Monique Borie vorbea despre „spațiul-lizieră între trupul viu și fantomă, între insula vieții și insula morții" – lizieră bătută de vântul nebuniei. O nebunie a orgoliilor, obsesiilor, remușcărilor, spaimelor...

În opinia lui Strindberg, drama sa este „la fel de înspăimântătoare ca viața atunci când vălurile cad de pe ochi și privești realitatea în sine". Teatrul intim strindbergian înseamnă relevarea dezastrului uman de lângă tine. Regizoarea Cătălina Buzoianu nu accentuează mai mult decât e necesar tonalitatea sumbră, angoasele dramei, nici nu forțează „actualizări" tentante, probabil, pentru alții (*Criminalii printre noi* sau *Fantomele printre noi* ar fi fost, în acest caz, subtitlul spectacolului). Procedeele regizorale nu sunt decât stimuli de sensibilizare a publicului de azi. Dincolo de factura anunțată de „operă crossover", spectacolul poate fi urmărit ca o probă de vizualizare simbolică, dependentă de însăși substanța acestei drame în care a vedea se dovedește o calitate semnificativă. Spectacolul evoluează, în fond și în fapt, de la apariții incerte, nelămurite, de la ceea ce nu văd toți, la dezvăluiri violente, hotărâtoare. Concluzia lui Strindberg este că nimeni nu-i cum pare a fi (spre deosebire de pirandellianul „este cum vi se pare"). Dramaturgul se pronunță pentru un teatru de dezvăluire (amintindu-ne importanța dată „ruperii vălurilor" și „vedeniilor" de regizorul Ion Sava, pentru care expresionismul n-a fost doar un curént trecător).

Spectacolul Cătălinei Buzoianu nu omite ceea ce, în piesă, aparține expresionismului, apelând uneori la procedeele sale scenice, totodată însă utilizează deconstrucția analitică și dilatarea ludică a momentelor sau, mai cu seamă, deriziunea (imaginile caricate, rezonanțele ironice, grotescul relațiilor), predilecte în teatrul postmodern. Ceea ce ar

constitui „opera crossover" – songurile şi corurile pe ritmuri de rap şi hip-hop, evoluţiile cântate, scandate, mişcate dansat – „sparg" spectacolul mai curând în această direcţie postmodernă, chiar dacă trimit la soluţii brechtiene.

Justificată dramatic, ca de obicei, a fost scenografia de culori semnificative şi lumini variabil tensionate, de oglindiri şi transparenţe, judicios gândite de Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar. Cele şase module interioare au, de la început, un aer distinct, de vitrine suspect macabre, iar atunci când se mişcă, sugerează sertarele unei morgi (*Studentul*: „acest pământ seamănă cu o casă de nebuni, cu o închisoare, cu o morgă").

Regia pregăteşte mersul dramei, semnalează fără să anticipeze desluşit, comentează prin elemente vizuale atent alese, printr-un joc deseori contrapunctic de imagini stranii sau groteşti. O distribuţie, întru totul acordată intenţiilor regizorale, interpretează acest spectacol unde păcătoşii moralizatori, criminalii acuzatori, stăpânii şi servitorii, bogaţii şi cerşetorii alcătuiesc o lume a duplicităţii şi abjecţiei, din care, totuşi, de detaşează – până la dovada contrară – cei doi tineri (*Studentul* şi *Domnişoara*). Vom remarca pe Mitică Popescu, Cristian Iacob, Rodica Negrea, Papil Panduru, Coca Bloos, Irina Movilă, Radu Amzulescu, Gheorghe Visu, dar, cum se ştie prea bine, teatrul este o realizare de ansamblu, cu contribuţia necesară a tuturor celor pe care nu avem loc să-i consemnăm.

Pentru drama lui Strindberg, reuşita interpretativă constă în a releva stereotipiile imposturii, formele mortificate, în a sesiza stereotipul relevant şi a utiliza jocul lax al aparenţelor, măştilor, înfăţişărilor multiple, contrazise apoi. S-a optat pentru o interpretare ironică deseori, evident clovnescă uneori, care stăpâneşte schimbările de ritm şi tonalitate, când se impun, trecând la altă mişcare, ordonată coregrafic în momentele de song adresat direct sălii. Rezultă un frecvent contrast între aparentul divertisment actoricesc şi sensul tragic al imaginilor scenice, o anumită „distanţare", însă din perspectivă postmodernă.

Maurice Gravier, unul dintre cunoscuţii exegeţi ai lui Strindberg, considera că piesele acestuia inaugurează „un teatru scrâşnit şi dezarticulat care ne face să descoperim, în iluminări subite, profunzimi abisale". Mai puţin „abisal" în teatralitatea postmodernă, spectacolul Cătălinei Buzoianu preferă să fie până la urmă, o meditaţie lucidă asupra condiţiei umane.

Irina Movilă şi Cristian Iacob

Ştefan OPREA

Despre violenţă, cu dragoste!

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Traducerea: Ioan Holban. Regia şi adaptarea scenică: Alexander Hausvater. Decoruri: Axenti Marfa. Costume: Rodica Arghir. Muzica originală live: trupa rock „Destine". Muzica înregistrată: Romeo Cosma. Coregrafia: Dana Coşeru. Lupte scenice: Al. Călugăriţa. Maestru de lumini: Aurel Anton. Maestru de sunet: Adrian Danifeld. Cu: Constantin Puşcaşu, Vitalie Bichir (*Roberto Zucco*), Doina Deleanu, Emil Coşeru, Petronela Grigorescu, Tatiana Ionesi, Anne-Marie Chertic, Ada Gârţoman-Suhar, Adrian Păduraru, Doru Aftanasiu, Antonela Cornici, Monia Pricopi, Nicolae Ionescu, Oana Sandu. Data premierei: 23 octombrie 1999.

După succesul de acum doi ani cu *Teibele şi demonul ei*, Teatrul Naţional din Iaşi colaborează din nou cu regizorul Alexander Hausvater la cea dintâi premieră a stagiunii 1999–2000: *Roberto Zucco*.

Dramaturgul Bernard-Marie Koltès e cvasinecunoscut pentru noi. Regizorul ni-l prezintă ca pe un adept al drogului şi al violenţei, înrudit deci cu personajul său – personaj preluat din realităţi pe care le-a cunoscut şi de care a fost fascinat. Textul nu are valoare literară; e o sumă de locuri comune – întâmplări întunecate din viaţa marilor oraşe moderne, cu criminali în serie şi cu o populaţie pe cât de anonimă, pe atât de vinovată în laşitatea, indiferenţa şi curiozitatea ei faţă de evenimentele-şoc. Un text de teatru tehnic, deci, care îi îngăduie regizorului o adaptare scenică liberă şi prin care îşi concretizează în imagine artistică ideile despre lumea contemporană. Violenţa, disponibilitatea pentru crimă se află în fiecare din noi, afirmă net Hausvater prin felul cum poartă în scenă personajul-mulţime, pe care-l consideră personaj principal al spectacolului. *Roberto Zucco* e doar exponentul acestei mase: ea l-a născut, ea îi creează condiţii de acţiune, ea îl incită. Deşi nu-i decât un deviat psihic, ce comite crima în aceeaşi manieră în care îşi manifestă dragostea, în spectacol *Roberto Zucco* e investit cu dublă personalitate, regizorul căutând în el şi posibila rază de lumină, funciarmente existentă în om. Viaţa lui e o continuă alergare, o fugă *de ceva*. De zona întunecată a lumii, care-l pune mereu în situaţia de a ucide. Şi o fugă *spre ceva*, spre un loc *altfel*, cu mult soare şi cu zăpadă – Africa fiind pentru el idealul pe care vrea să-l atingă. Mai mult: *Zucco*, văzut de Hausvater, crede că ucide pentru a elibera victimele sale din constrângerile insuportabile ale vieţii.

Spectacolul poartă cu evidenţă pecetea regizorului: plasticitatea imaginii, în care principalul „material" îl formează trupurile actorilor – îmbrăcate sau nude –, mişcate individual sau, mai ales, în grup (cu excelente efecte de ritm şi culoare), în scene de violenţă sau de erotism; o cadenţă dementială, susţinută de o linie sonoră aidoma, pe care o asigură atât banda sonoră, cât şi – mai ales – muzica *live* a formaţiei rock „Destine", direct în spectacol, conferindu-i trăsătura esenţială de „spectacol-rock" – declarată ca atare de regizor.

Decorurile realizate de Axenti Marfa sugerează o lume prizonieră în propriile-i cutume şi vicii, în acele zăbrele metalice, reci, care încadrează spaţiul central de joc, fiind ele însele un „loc dramatic" de unde pornesc şi unde se întorc acţiunile – cu excepţia momentelor în care se petrec crimele sau au loc scenele erotice: pentru acestea e rezervat

un spațiu special, cu lumină și apă curgătoare. E un spațiu al purificării – prin moarte sau prin dragoste; aici actorii evoluează goi.

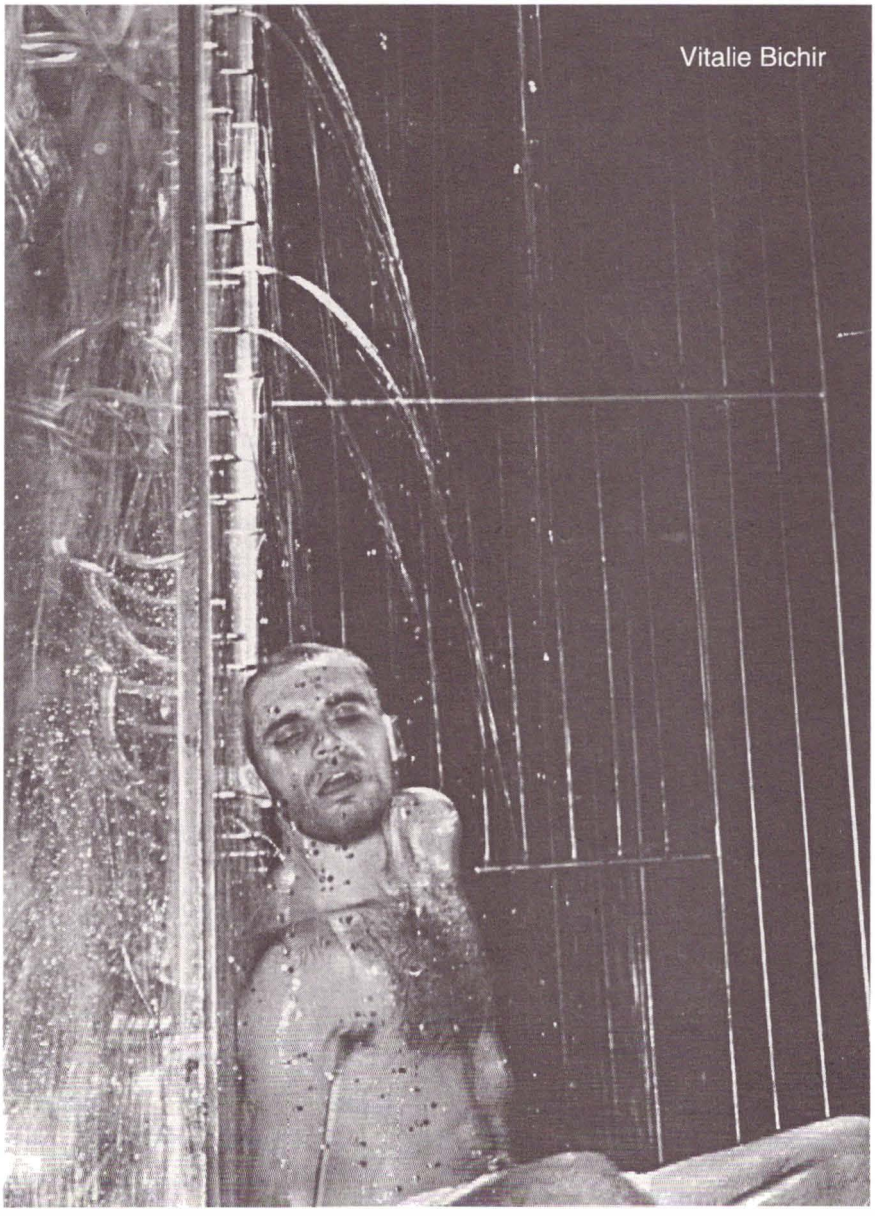
Rodica Arghir e autoarea costumelor; majoritatea acestora sunt frumoase, slujind personajele să se prezinte în dimensiunea exactă a stării și caracterului lor.

Mai puțin potrivite ni s-au părut costumele purtate de Ada Gârțoman-Suhar, Antonela Cornici și Adrian Păduraru. În schimb – excelente costumele „de grup" (în scena valsului, de pildă), cu efecte plastice remarcabile.

În rolul titular, Constantin Pușcașu evoluează cu multă siguranță, stăpânind personajul, urmărindu-i cu înțelegere stările psihice contradictorii, când aberante, când lucide și exteriorizându-le convingător. Alter ego-ul său, Vitalie Bichir, îl secondează și îl manipulează în același timp, preia o parte din stările personajului și, totodată, meditează asupra a tot ce se întâmplă cu el și cu ceilalți; e un demers dificil de care actorul se achită cu maturitate. Petronela Grigorescu schițează un crochiu agreabil al fetei de „tip rock", iar Doina Deleanu îmbină cu finețe trăsăturile distincției și eleganței cu bulversările interioare ale unei tinere doamne. Personaje precis conturate sunt și cele interpretate de Emil Coșeru, Tatiana Ionesi, Doru Aftanasiu, Adrian Păduraru, Nicolae Ionescu (un debut foarte promițător!), Anne-Marie Chertic, Monia Pricopi, Oana Sandu – toți având contribuții deosebite la realizarea personajului-mulțime, căruia coregrafa Dana Coșeru îi asigură o evoluție unitară, sugestivă și de mare efect plastic.

Sunt totuși, în acest spectacol, destule secvențe parazitare, mult prea lungi și fără viabilitate dramatică.

În general – un spectacol pentru generația tânără.



Vitalie Bichir

Oltița CÂNTEC

Autentică „felie de viață"

Pe o scenă îmbrăcată în gratii aurii, actori în ținută de stradă discută un scenariu. Pare o repetiție, iar maestru de ceremonii e un tânăr cu părul vopsit roșu, purtând ochelari de soare și haine negre. El rămâne permanent în scenă, comentând prin mișcare și cuvinte tot ceea ce urmează să se întâmple. Finalul repetă începutul. Să fie acest personaj destinul care ne așază pe fiecare în scenariul propriei noastre vieți? În spectacolul în discuție el este destinul lui *Roberto Zucco,* un criminal în serie care a început prin a-și ucide părinții, apoi pe mai toți aceia care-i stăteau în cale. Un personaj real care l-a inspirat cu chiar zece ani în urmă pe autorul francez Bernard-Marie Koltès. Autorul l-a cunoscut și, impresionat de personalitatea lui ciudată, l-a portretizat într-o piesă ce-i poartă numele, a cărei premieră absolută, pusă-n scenă de Peter Stein, a găzduit-o, în 1990, cea mai importantă scenă germană, Schaubühne din Berlin.

Textul lui Koltès, tradus de Ioan Holban, este unul foarte generos scenic. El reușește să îmbine potrivit două dimensiuni greu de imaginat stând alături: latura poetică și decrepitudinea unei vieți privite într-un segment social populat de criminali, prostituate și pești, unde viața și libertatea nu pot fi garantate de nimeni. Spectacolul lui Hausvater reușește să surprindă atât poezia cât și decrepitudinea, apelând la metafore scenice de mare frumusețe. Finalul, ușor suprarealist, este apoteoza întregului, metaforă supremă, în care personajul colectiv, întregit cu un hipopotam, valsează într-o atât de mult dorită Africă (obsesie a dramaturgului) în care, absurd, ninge. Poezia și urâtul vieții sunt dimensiunile pe care Hausvater și-a construit viziunea scenică, alternând cu abilitate registrele dramatice și aducând în scenă mai toate mijloacele tipice, nelăsând nici o clipă privitorul să-i scape din mână. Există un personaj colectiv care, potențial, ne include pe fiecare dintre noi și care își are partea de vină în tot ceea ce se întâmplă. El poate fi intriga, dar și deznodământul unui destin individual rebel, care-și refuză condiția de membru al unei societăți devenită personaj caricatural.

Hausvater nu se sfiește să apeleze la orice mijloace pentru a-și atinge ținta artistică. Așa a procedat și de această dată, când a organizat în foaier o expoziție cu criminali în serie din zonă și „operele" lor, cu care-și întâmpină spectatorii, și a adus o trupă rock care a susținut *live* o parte din momentele muzicale, formația „Destine". Intervențiile acesteia au refăcut la mulți decibeli lumea „hard" în care trăim. Prezența modernilor interpreți în scenă și acordurile rock servesc spectacolul, contrastând cu acordurile electronice ale lui Romeo Cozma, dar împreună cu care fac din muzică un adevărat personaj.

Viziunea lui Hausvater a zgâlțâit nu numai mentalitățile unei părți a publicului ieșean, ci și academismul interpreților, folosindu-i în posturi foarte puțin obișnuite pentru unii, făcându-le serviciul de a le exploata fațete mai puțin cunoscute ale propriului talent și omogenizându-i într-o viziune regizorală foarte sigură pe ea. În acest context goliciunea nu are nimic vulgar, devenind mijloc artistic, iar înjurăturile nu fac decât să ne amintească în ce lume trăim.

Personajul colectiv a fost întreaga distribuție, fiecare desprinzându-se pe parcurs de întreg, devenind „însuși-însăși" în partituri individuale. Emil Coșeru a fost și modernul tată, dar și onorabilul personaj din metrou. Adei Gârțoman-Suhar i se datorează mult din împlinirea actoricească a spectacolului, redovedind un potențial interpretativ și un mare chef de joc. Doina Deleanu, aflată la o a doua experiență de scenă cu Hausvater, a fost la fel de spontană și în onorabila doamnă și în una dintre prostituate. Petronela Grigorescu a avut nu numai atuul înfățișări adolescentine, ci și priceperea de a puncta prin nuanțe situațiile, nu tocmai ușoare, prin care personajul său descoperă viața. Adrian Păduraru, un actor prea puțin distribuit, e și el foarte bine atât în rolul fratelui cu plete până la brâu și brățări din piele cu ținte, cât și în acela al gardianului ori în personajul colectiv. Un personaj colectiv pe care l-au întrupat Nicolae Ionescu, Antonela Cornici, Doru Aftanasiu, Monia Pricopi și Oana Sandu. Nu l-am uitat pe *Roberto Zucco*, care, în interpretarea lui Constantin

Puşcaşu e un amestec de angelic şi isteric. S-a simţit însă o oarecare lipsă a nuanţelor, care, chiar dacă rolul a fost construit pe tonalităţi acute, îl face pe tânărul actor pe ici-colo lipsit de naturaleţe. Vitalie Bichir, interpretul destinului, cum l-am numit, are maleficul necesar pentru a orchestra întreaga desfăşurare. O deosebită apreciere li se cuvine scenografelor Marfa Axenti (decor) şi Rodica Arghir (costume) care, în ciuda sărăciei, au imaginat un cadru scenic special: covor de scenă negru lucios, gratii aurii, costume pe contrast roşu-negru etc. Ingenioasă maşinăria transparentă cu tubulatură roşie din care ţâşneşte apă, unde morţii şi viii goi, nemaiavând nimic de ascuns, sunt spălaţi. De păcate? Hausvater i-a pus pe ieşeni la treabă. Le-a zguduit prejudecăţile, i-a pus pe actori să alerge, să se dezbrace, să urce pe frânghii, să-şi schimbe des costumele şi rolurile, le-a pus peruci. Dacă teatrul e, vorba lui Shakespeare, oglinda vieţii, atunci *Roberto Zucco* al lui Koltès şi Hausvater e cea mai autentică felie de viaţă.

Claudia NEDELCU

Leonid Andreev şi „Teatrul nedestinat publicului"

Teatrul Foarte Mic – *Valsul câinilor* de Leonid Andreev. Traducere: C.C. Buricea-Mlinarcic. Regia: Nona Ciobanu. Scenografia: Iulian Bălţătescu, Ana Olteanu. Muzica: Cristi Tarnoveţchi, Iulian Bălţătescu. Cu: Alexandru Repan, Claudiu Istodor, Vitalie Bantaş, Liliana Pană, Avram Birău, Dana Dembinski-Medeleanu. Data premierei: decembrie 1999.

Realist odios pentru „distinşii decadenţi" sau simbolist suspect pentru „realiştii înnăscuţi", cum a fost catalogat de contemporani, Leonid Andreev este readus de Nona Ciobanu, în sala Teatrului Foarte Mic, într-un spectacol după *Valsul câinilor* unde descoperim câte ceva din cele două faţete.

Veritabil „poem al singurătăţii", textul îl are în centrul său pe *Henrik Tile* – un apreciat funcţionar de bancă a cărui existenţă se desfăşoară după reguli precise. Trama/drama îşi are punctul de plecare în scrisoarea care îi vesteşte ruperea logodnei. Lumea pe care o construise se clatină, creaţia lui Alexandru Repan purtându-şi eroul cu atenţie şi inteligenţă de la siguranţa de sine iniţială până la sinuciderea finală datorată neputinţei de a atinge absolutul. Dezechilibrul din existenţa cotidiană ia naştere din decăderile inevitabile care frâng toate dorinţele de ascensiune şi îi prind în vârtejul lor pe toţi cei de lângă *Henrik*.

Fekluşa – un fost coleg de liceu – capătă în interpretarea lui Vitalie Bantaş tipologia umilului funcţionar de poliţie care este hotărât să-şi ucidă camaradul pentru a obţine banii necesari unui trai mai bun.

Fosta logodnică – *Elisaveta* – trăieşte şi ea acelaşi dezechilibru. O parte din partitura ei este parcursă de Liliana Pană în semiobscuritate sau cu spatele la public, subliniind conştientizarea statutului de femeie folosită şi regretul greşelilor trecute.

Binomul decădere/ascensiune este surprins scenografic (Iulian Bălţătescu şi Ana Olteanu) prin prezenţa a două scări mobile – una orizontală şi una verticală.

Muzica (Cristi Tarnoveţchi şi Iulian Bălţătescu) se mulează şi ea pe aceeaşi idee. *Valsul câinilor* – melodie pe care *Henrik Tile* a învăţat s-o cânte la pian pe când era copil, revine ca laitmotiv, subliniind prin absenţa armoniei lipsa de fermitate a spiritului mic-burghez.

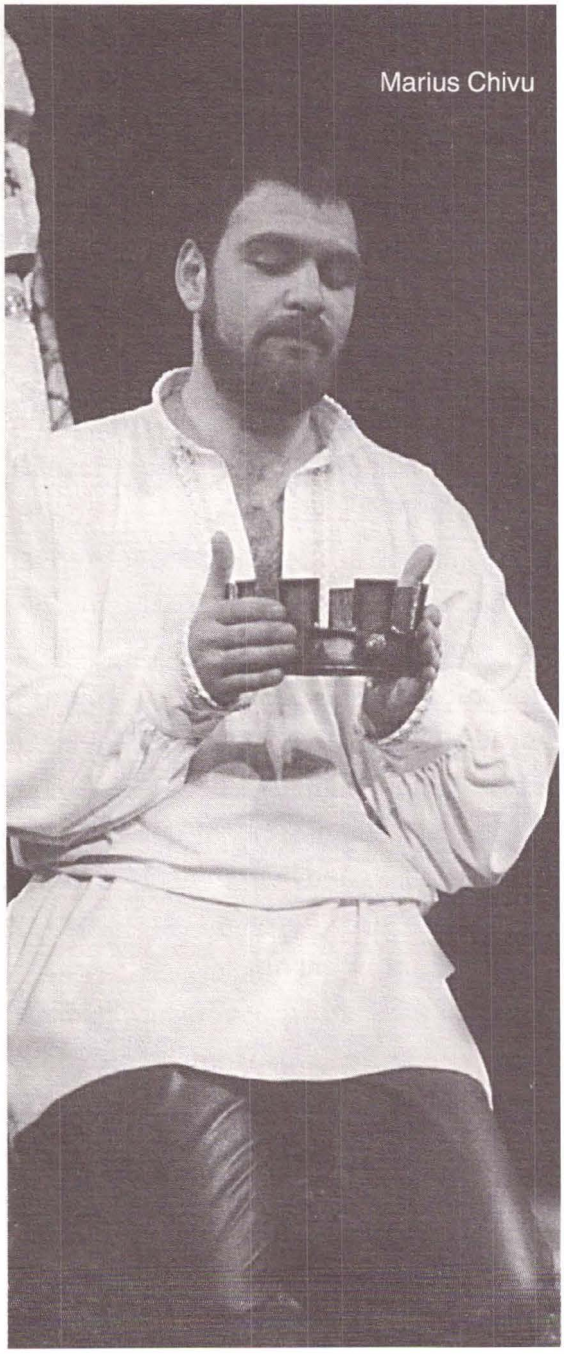
Spectacolul Nonei Ciobanu, situat între realism şi simbolism, pe drumul de la ascensiune la decadenţă, reuşeşte să aducă o parte din ceea ce bănuim că a vrut Andreev să integreze proiectului neconcretizat al „Teatrului nedestinat publicului".

Natalia STANCU

Adrian Pintea și Marius Chivu în Thomas A Becket

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" – *Thomas A Becket* de Jean Anouilh. Traducere de: Dana Crivăț. Regia artistică: Adrian Pintea. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Nina Brumuşilă. Ilustrația muzicală: Adrian Pintea. Asistent regie: Vasile Lupaşcu. Distribuția: Adrian Pintea, Marius Chivu, Irina Petrescu, Gabriela Codrea/Alina Berzunțeanu, Doru Ana, Şerban Pavlu, Ion Cocieru, Vitalie Lupaşcu, Lia Bugnar, Mihai Baranga, Şerban Pavlu, Daniel Popa, Vlad Herghelegiu, Robert Ursache, Andrei Aradits, Valentin Popescu, Gheorghe Ifrim, Florin Cosmulescu, Viorel Stoiciu, Mihai Dănilă, Florin Sasu, Valentin Mârşu.

Foto: Costin Nae şi Remus Agatinei



Creatorii recentei montări de la „Bulandra", cu piesa lui Jean Anouilh, au înclinat către un spațiu de maximă întindere şi deschidere. Atât cât permite scena de la Izvor, ba chiar ceva mai mult, dată fiind puntea pusă peste scaune – şi ea nu doar loc de acces, ci şi unul de joc.

Este, această simplitate a imaginii teatrale pe care o vom aprecia (în alte ipostaze) pe toată durata spectacolului, o opțiune, şi desigur o calitate (care, însă – să o spunem în treacăt – se cerea susținută pe parcursul întregii reprezentații prin soluții spectaculare mai pregnante, oricum mai expresive, mai „alese" şi mai eficiente decât repetatele „valuri de fum".

Adrian Pintea, directorul de scenă (aflat la al treilea demers de acest fel pe o scenă profesionistă), mărturisește: „Ambiția mea personală este de a povesti întâmplarea".

Numai că regizorul care îşi propune acest lucru narează *reprezentând*, *transfigurând* – fie şi numai prin *nuanțe* – întâmplările şi mai ales *psihologiile şi relația protagoniştilor*.

Ce spune Adrian Pintea despre această tragedie a incompatibilității idealurilor şi voințelor, *Thomas A Becket*, mergând cu subtilitate pe firul posibilelor înțelesuri ale textului lui Jean Anouilh? Cine este *Thomas A Becket* – din spectacolul de la „Bulandra"? Sigur, el este, cum ne spune el însuşi, saxonul aflat sub ocupație normandă de o sută de ani, fiul unui neam de învinşi. Sigur, la început, el iubeşte plăcerile vieții – vânătoarea, luxul şi rafinamentul civilizației. Este un bun tovarăş de petreceri şi vânătoare, pare chiar un prieten de nădejde al regelui. Onoarea plătită

cu prețul colaborării cu regele normand, pare a-i satisface până la un punct orgoliul, ca o compensație personală față de „nimicnicia" neamului său saxon. În mod inteligent (cuvânt niciodată prea des rostit când e vorba de Adrian Pintea) interpretul lui *Becket* insistă asupra firii stranii, melancolice, greu de înțeles; asupra singurătății, răcelii și înstrăinării personajului, asupra puterii lui limitate de a iubi; asupra stării lui de „spectator" în lumea în care se mișcă aparent dezinvolt; asupra *alienării* pe care o dă „onoarea de împrumut". Așa cum apoi el știe să comunice emoționant modul în care pentru *Episcopul de Canterbury* „Onoarea Domnului" se identifică deopotrivă cu Revelația divină, dar și cu propria-i ființă, transfigurată prin credință.

Am admirat, desigur, în creația lui Adrian Pintea (care evită deliberat grandilocvența și poza, dar care, în seara când l-am urmărit nu era încărcat cu maxima energie necesară) și momentele de cinism și cele de machiavelism rece, și cele în care Primatul Angliei pare atins de Grație, dar mai ales neliniștea și misterul conferite eroului; sugestia unei *conștiințe tainice* (nu neapărat limpezi, poate mai degrabă inconștiente) a *inadecvării*; jocul secund al „vocii ascunse", al ființei autentice.

Pentru un student – care a mai și intrat în acest rol (la care unii actori visează o viață fără să îl aibă vreodată!) după doar câteva repetiții – Marius Chivu este de-a dreptul excepțional. Cert, nu numai prin prezența sa fizică, luminoasă (ochi albaștri, privire intensă, când umedă, când incandescent-scânteietoare, carură impunătoare, o căldură aparte), ci și prin calitățile sale expresive, Marius Chivu se anunță ca un actor de mare viitor. Tânărul interpret câștigă spectatorii pe măsura desfășurării reprezentației. La început jocul său trădează faptul că (pentru a-și depăși timiditatea) interpretul intră în rol „fără complexe". Dezinvolt, degajat jocul nu are suficientă tensiune și susținere interioară. Și aici credem că este și vina regizorului care l-a lăsat să evolueze, cum să zic, prea „crud", care l-a „expus" cam mult, neprotejându-l suficient (poate, prin jocul perspectivelor, al luminilor, al efectelor sonore etc.). *Henric al II-lea* creat de Chivu este un tânăr voinic, naiv și chiar copilăros. Este un vital (vitalitate pe care actorul o exprimă deosebit de plastic). Nu este însă un credul, ci dimpotrivă este *ros de neîncredere* și suspiciune. Bănuiala îl face să provoace adesea declarații de fidelitate și mărturisiri de credință din partea lui *Becket*. Desigur, tranziile de la candoare la viclenie sau cinism, de la dezarmare sau descumpănire la agresivitate, de la francheță și bună-credință la histrionism cereau o mai mare experiență (și un plus de elaborare). Dar Marius Chivu are căldură și putere de comunicare, suflu și credibilitate și în ultimele scene ale dialogurilor cu *Becket*–Adrian Pintea, este impresionant evoluând ca de la egal la egal, alături de „maestru".

Profesionalitatea, instinctul și gustul lui Adrian Pintea–regizorul, sunt evidente și în tablourile ce sugerează – în stilizări rafinate sau spirituale – atmosfera de vrajbă, climatul otrăvit din familia Plantageneților, frivolitatea francezilor sau fariseismul Curții Papale, memorabilă fiind și scena „Crimei din catedrală" (care i-a inspirat piesa omonimă lui T.S. Eliot).

Spectacolul de la „Bulandra" prilejuiește o întâlnire cu Irina Petrescu (în rolul *Reginei-Mamă,* căreia actrița îi conferă distincție și o ușoară notă de răceală și artificiu), precum și Gabriela Codrea și Alina Berzunțeanu, cu Doru Ana și Ion Cocieru, cu Șerban Pavlu, Vitalie Lupașcu și Lia Bugnar.

Sorin CRIŞAN

Un spectacol abandonat

Teatrul Naţional din Cluj – *Abatorul roşu, galben, verde şi albastru* sau *Abatorul şi fetiţa cu chibriturile* de D.R. Popescu. Direcţia de scenă: Alexa Visarion şi Dorel Vişan. Decorul: T. Th. Ciupe. Costumele: Adriana Grand. Cu: Melania Ursu, Miriam Cuibuş, Dorel Vişan, Ion Marian, Dragoş Pop. Data premierei: 20 noiembrie 1999.

După o serie de convulsii, iscate pe parcursul aşezării în scenă a piesei lui D.R. Popescu, *Abatorul roşu, galben, verde şi albastru* sau *Abatorul şi fetiţa cu chibriturile*, rezultatul (spectacolul, adică) este mult sub aşteptări. Nu este menirea noastră, însă, să judecăm (pre)fabricarea unei reprezentaţii, aşa încât vom înlătura orice întrebare asupra elementelor care au condus, să zicem, printre altele, la abandonarea spectacolului de către Alexa Visarion. *Abatorul...* este, credem cu tărie asta, una dintre piesele majore ale lui D.R. Popescu. Autorul caută, pe suportul „fizic" al metaforei *lumii glaciale*, să justifice *umanul*. Întâmplarea se concentrează pe elemente ale veridicului crud: două femei, Ana şi Dina, sunt închise din întâmplare (?) în congelatorul unui abator. Spaţiul devine unul claustrant, însă revelator al istoriilor personale; din clipa închiderii definitive pentru eroine a uşilor, ele vor străbate drumul (iniţiatic!) de la stadiul estetic (prin grija de a muri frumoase, aranjându-şi cerceii şi lipindu-şi aluniţe pe obraji etc.) la cel etic şi, de aici, la o existenţă religioasă rămasă, însă, sub semnul îndoielii. Apariţia scenică a lui Dumnezeu, dar nu ca autoritate implacabilă, ci, mai degrabă, ca rezoneur cinic, uciderea lui Cerchez şi muzica de operă pe care autorul o sugerează în didascalii, toate, toate conturează un univers ce caută cu disperare să se elibereze din sclavia absurdului.

Spectacolul clujean cu *Abatorul...* este unul compromis de neglijenţele regizorale, de libertatea pe care actorii şi-au asumat-o în detrimentul limpezimii, precum şi de o selecţie capricioasă a unei părţi a textului original. Prezenţa lui Dorel Vişan, „domesticindu-şi" cu uşurinţă publicul prin convertirea personajului pe care-l încarnează, Cerchez, într-un bufon lipsit de

Foto: Nicu Cherciu

Melania Ursu
şi
Miriam Cuibuş

afect, nu ne face îngăduitori cu evoluţia incoerentă a Melaniei Ursu, în rolul *Anei. Ana* lui D.R. Popescu este un personaj al pasiunii şi patimii, amintirile o dor cu adevărat. Or, Melania Ursu îşi traduce scenic lectura printr-o agitaţie aflată la marginea lipsei de control. Miriam Cuibuş–*Dina* salvează ceea ce mai era de salvat din spectacol; dominanta sa este mişcarea scenică, o gradare exactă a gesturilor şi a tensiunii corporale, reuşind – pe alocuri fascinant – să „încălzească" spaţiul de joc; o uşoară degradare se observă, însă, la nivelul exprimării verbale, uneori publicul neputând să recupereze adevăratul sens al rostirii.

Direcţia de scenă, prin Alexa Visarion şi Dorel Vişan (cel din urmă având, totuşi, curajul de a prelua un spectacol abandonat pe nedrept!), pare a fi lăsat jocul actorilor în mâna sorţii. Concepţia regizorală este absentă. *Abatorului...* clujean i se poate da o singură notă: nepregătit!

Elisabeta POP

Un alt fel de teatru

Teatrul Naţional din Cluj – *Arie lejeră pentru cal şi cămilă* spectacole de Anca Bradu pe texte de Dumitru Solomon şi Matei Vişniec. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Maria Seleş, Cornel Răileanu, Ion Isaiu, Ruslan Bârlea, Irina Witze, Doru Surcel, Virgil Müller, Vasilica Stamatin, Bucur Stan, Angelica Nicoară, Paul Basarab, Viorica Mischilea, Carmen Clucer, Adriana Băilescu, Alexandra Georgia Lungu. Data premierei: 20 octombrie 1999.

Încep prin a mărturisi că ideea Ancăi Bradu (nu neapărat nouă) nu m-a „prins", neavând totuşi prejudecăţi cu privire la textele hibrid născute din combinaţii insolite. La urma urmei, mi-am zis, de ce să combini două sau trei texte într-un scenariu, încercând să demonstrezi ce? Că cei doi dramaturgi – Dumitru Solomon şi Matei Vişniec – care au în comun (în afara faptului că sunt amândoi dramaturgi excepţionali) ceva ce ţine de biografie, sunt adică, amândoi născuţi pe plaiuri moldoveneşti şi se raportează la subiectele alese cu inteligenţă şi spirit civic, scrierile lor fiind de o modernitate conţinută, deloc ostentativă, de o teatralitate evidentă şi cuceritoare. Ar mai fi poate şi faptul că amândoi sunt preocupaţi şi de partea teoretică a teatrului, elaborând eseuri dense şi responsabile în legătură cu scrisul dramatic şi cu instituţia teatrală.

Şi ce-i cu asta? De ce să-i amestec aşa, încât spectatorii care de obicei nu prea citesc piese, preferând să le vadă, să nu ghicească în veci unde începe Solomon şi unde se termină Vişniec? E drept oare să-i confunde, să-l substituie pe unul celuilalt?

Dar, la urma urmelor, mi-am zis, de ce să mă frământ eu pentru asta, de vreme ce dramaturgii înşişi au acceptat formula? Poate din curiozitate, poate din indiferenţă, poate din prietenie, poate din plictiseală?

Am intrat aşadar în săliţa nouă a Studioului Teatrului Naţional (felicitări pentru ea, Dorel Vişan!) plină de bunăvoinţă şi cu cele mai bune sentimente faţă de Anca şi de Vioara care îmi sunt şi bune amice, pe deasupra. Apoi mi-am amintit declaraţia lui Dumitru Solomon despre motivele care l-au determinat să scrie teatru în anii '60: pur şi simplu pentru că nu-i mai plăcea ce vedea pe scenele noastre, socotind că „timpul naturalismului, al convenţiei cu dichis şi plictis a trecut". Bănuiesc, apoi, că şi lui Vişniec i s-a întâmplat ceva asemănător. Mai mult, Solomon declară că azi îi consideră îndreptăţiţi pe dramaturgii tineri (şi iconoclaşti) care, eventual, iau în răspăr dramaturgia lui. E o poziţie înţeleaptă, fără îndoială. Dar iată că Anca Bradu contestă, prin simplul fapt că-i aduce împreună (ba chiar amestecaţi!) pe cei doi dramaturgi născuţi la un interval de un sfert de veac, ceea ce ne îndeamnă să conchidem că alegerea unei regizoare ce are acum vârsta debutului în dramaturgie a celor doi nu e întâmplătoare: piesele dramaturgilor noştri (unul trăind în România, celălalt la Paris) sunt într-atât de moderne, de captivante şi atractive, încât, pare a ne spune ea, cu un aer glumeţ, pun pariu că nu veţi ghici care e Solomon şi care Vişniec.

Dacă nu sunteţi specialişti, ne mai spune, trăgându-ne tinereşte cu ochiul. Ei bine, da, intrăm în joc. Şi ce vedem?

Un spaţiu organizat foarte bine, folosind structura sălii de studio. Vioara Bara a aşezat panouri mari pictate pe pereţi: o adevărată expoziţie personală, valoroasă în sine, creând totodată şi atmosfera spectacolului. Decorul pare simplu: o cutie neagră din care ies şi intră personaje, scări, pasarele într-o parte şi alta, stâlpii sălii asimilaţi în decor, perdele, sfori... Un spaţiu aglomerat exclusiv prin imagini agresante. Costumele ei sunt apoi extrem de personalizate, exprimând fiecare esenţa personajului: pelerine ciudate, cămeşoaie, rochii croite cu fantezie, de o teatralitate ostentativă îmbracă personaje pe care nici un spectator nu e tentat să le caute în viaţa cotidiană, pentru că ele, personajele, sunt de fapt IDEI materializate, încorporate în persoane. Spectacolul începe brusc, atacându-te frontal, pe tine, spectator. Şi dacă nu te va obseda ideea că, la urma urmei, calul lui Vişniec nu poate avea nimic comun cu cămila lui Solomon te vei lăsa prins de spectacol pentru câteva motive foarte evidente.

Din perspectivă zoomitologică calul este un animal sacru şi care, dacă este rodul creatorului benign (*Fârtat*), poate fi eventual protectorul casei, al individului, al familiei, iar dacă este al creatorului malign (*Nefârtat*), ar avea un rol malefic, ar ucide, ar distruge. Oricum însă, mediul său preferat este pustiul. Cât despre cămilă ce să mai vorbim, ea chiar acolo, în deşert, îşi duce viaţa. „De mersul" celor doi scriitori... în pustiul României anilor dominaţi de comunismul devastator nu mai este cazul să amintim. La urma urmei, despre pustiul şi nimicul din noi înşine putem vorbi şi azi, chiar dacă nu ne mai ascundem după te miri ce alegorii şi metafore încifrate.

Personajele noii scrieri scenice aparţinându-i Ancăi Bradu intră în scenă şi ies din ea într-o febrilă căutare a sensului prezenţei lor acolo şi de ce nu, a autorului (a autorilor!) în buna tradiţie pirandelliană. Ei bine, actorii sunt fantastici! Aici e punctul forte al spectacolului. Anca Bradu ştie să lucreze cu actorii, colaborarea lor materializându-se în creaţii

Maria Seleş

Foto: Nicu Cherciu

remarcabile. Am văzut câţiva actori, de calibre diferite, se-nţelege, pe care cu greu ni-i putem scoate din minte.
L-am văzut pe Cornel Răileanu, acest actor capabil să joace orice, având un farmec special, al magicianului, al iluzionistului: el îi hipnotiza la propriu pe spectatori, ducându-i cu el în lumea fanteziei, a teatrului. Pe nimeni nu mai interesează, urmărindu-l, exasperarea cu care se chinuie să vândă o cămilă care nu există. Actorul te cucereşte mai abitir ca un şarpe boa pe care parcă-l şi scoate la un moment dat din buzunarul ascuns al pelerinei negre.
Iată-l apoi pe foarte tânărul Ion Isaiu, pe care-l ştiu din anul I de facultate, ca student ascultător şi politicos al doamnei Sorana Coroamă, foarte convingător, investind aici o energie extraordinară în *Poetul ratat*. Un joc plin de patimă şi de sinceritate, marcat de o tinerească ingeniozitate şi o precizie... nemţească.
Urmează apoi Dan Chiorean, sfâşietor şi patetic, nedumerit şi exasperat de prezenţa Calului, neliniştit şi deznădăjduit, de o expresivitate a chipului cuceritoare. În rolul *Mamei*, Maria Seleş e blândă şi uşor tâmpă, iubitoare şi resemnată. Ea vine parcă din mari spectacole cehoviene. Jocul ei pare lipsit de efort, creaţia ei este vie, convingătoare.
Dar am mai spus, toţi actorii conving. O fac cu o bucurie a jocului întâlnită şi în alte spectacole ale Ancăi Bradu. Aş numi întreaga distribuţie!
Gândit cumva cu intenţii postmoderniste (elemente de deconstrucţie, discursul întrerupt, structuri dramatice rupte din pornire, aparent fără legături şi fără precizarea timpului), spectacolul semnat de Anca Bradu, am văzut, a plăcut şi a interesat publicul tânăr (majoritatea păreau studenţi) capabil să accepte fără prejudecăţi propunerea scenică, lăsându-se cuceriţi de farmecul şi talentul trupei, de nebunia jocului. Dacă însă au înţeles ce e Solomon şi ce e Vişniec acolo, nu mai ştiu. Dar poate nici nu contează decât acest „alt fel de teatru".

Roxana CROITORU

Credinciosul lui Beckett

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – *Sfârşit de partidă* de Samuel Beckett. Regia artistică: Tompa Gabor. Decorul şi costumele: Dobre-Kóthay Judith. Cu: Laszló Gerö, Tompa Gabor, Bogdán Zsolt, Mende Gaby, Csiky András. Data premierei: 3 decembrie 1999.

Premiera Teatrului Maghiar de Stat din Cluj cu piesa lui Samuel Beckett *Sfârşit de partidă* constituie şi nu constituie o surpriză.
Textul ales continuă şi confirmă afinitatea regizorului Tompa Gabor cu teatrul absurdului, dacă ar fi să amintim numai cele două montări de mare succes, la Cluj şi la Limoges, cu *Cântăreaţa cheală* de Eugen Ionescu, gândurile expuse despre această piesă a lui Beckett, cu 14 ani în urmă în revista „Secolul XX", sau recentul spectacol cu *Aşteptându-l pe Godot* la Belfast.
Sfârşit de partidă ar fi însemnat şi încununarea unei cariere artistice de prestigiu, cea a actorului Laszló Gerö în rolul titular, *Hamm*. A intervenit nepreväzutul şi-n seara premierei am avut surpriza să aflăm că din motive de sănătate actorul Laszló Gerö nu va putea juca, iar rolul său va fi interpretat de Tompa Gabor.
Mărturisesc că surpriza a fost atât de mare încât am revenit şi a doua seară să văd spectacolul. Se spune deseori că-n fiecare actor există credinţa mai mult sau mai puţin mărturisită a unui virtual regizor după cum şi regizorii sunt virtuali actori. Tompa Gabor ne-a relevat şi această latură a talentului său, spiritul ludic ca interpret, nu numai în calitate de creator

de spectacol. S-a lansat în această demonstrație cu succes, premisele fiind de partea lui.

Sfârșit de partidă, piesă într-un act jucată și publicată patru ani după *Așteptându-l pe Godot*, este o piesă mult mai statică, mai dezgolită în comparație cu prima. Un paralitic așezat într-un fotoliu rulant, *Hamm*, și părinții săi, *Nagg* și *Nell*, bătrâni, infirmi, fără picioare, înfundați în două pubele, sunt îngrijiți de un servitor sclav, relativ valid, *Clov*. Înainte de a muri cu adevărat, *Nell* și *Nagg* crapă de foame pentru că fiul lor e avar. Singurul care îi rezistă lui *Hamm* și dispune de un minim spațiu de retragere (în bucătărie) sau libertate (libertatea de a ieși) este *Clov*. Înainte de a-și primi concediul, cu toate că amenință mereu cu plecarea revine automat alături de *Hamm*: „Toată viața aceleași întrebări, aceleași răspunsuri" spune *Clov*. Închiși într-o singură cameră, *Hamm*, *Nagg* și *Nell* mocnesc în plină neputință, evocă amintiri minore și plonjează puțin câte puțin în inconștiență. „Toată casa pute a cadavru. Tot universul.", dar cum, dincolo de această cameră, e celălalt infern, cei patru așteaptă sfârșitul.

Spectacolul prezentat în regim de studio, cu publicul pe scenă, păstrează prin apropiere intimitatea, lăsând doar distanța necesară privirii. Decorul creat de Dobre-Kóthay Judith cu o simplitate proprie doar marilor talente sugerează acea „catastrofă universală" în care „Personajele (...) sunt supraviețuitorii unui cataclism, singurătatea lor este urmarea războiului atomic." (Tompa Gabor, *Drama în perspectivă postatomică*, „Secolul XX", nr. 300). O cameră ce poate fi o cabină de vapor cu câte un hublou pe pereții laterali ai decorului, scaunul de paralitic al lui *Hamm* în centru și cele două pubele pentru *Nagg* și *Nell*, totul în nuanța negru-gri-verzui, străjuit de un ochi de geam crăpat în tavan, ce se luminează abia în final ca ochi divin detașat și cinic în fața neputinței omenești, plasează acțiunea într-un loc necunoscut ce amplifică senzația de straniu. Un loc unde nu se petrece aproape nimic în afara intrărilor și ieșirilor lui *Clov*, a agitației excesive a lui *Hamm* și a poveștilor trecute spuse de *Nagg* cu lux de amănunte. Un loc al realității nude pe care o refuzăm și care se dezvăluie ca un adevăr ascuns numai în situații de suferință și de abandon. Un loc de care Beckett, prin intermediul lui Tompa Gabor, ne apropie lucid, obligându-ne să privim în cea mai profundă intimitate de care cel mai adesea ne temem. „Nimic nu e mai comic decât nefericirea... e lucrul cel mai comic din lume" (*Sfârșit de partidă*). Maniile repetitive, mecanicitatea personajelor, degradarea provoacă la propriu în spectator un râs scandalos care se acordă cu un puternic sentiment de culpabilitate. Dar râsul spectatorului se întoarce batjocoritor asupra lui pulverizându-l.

Demonstrația lui Tompa Gabor se susține fără fisură în regie și interpretare. În scaunul său de paralitic *Hamm*–Tompa ține firele spectacolului care se desfășoară pe nesimțite fără să sufoce prin prezența sa de regizor-actor jocul magistral al celorlalți trei interpreți. *Clov*–Bogdán Zsolt – prin mișcările sale uneori rapide, alteori lente sau excesive (urcatul și coborâtul scării), râsul sardonic-grosier – creează iluzia unei agitații spectaculare insistând asupra caracterului concret, imediat, perceptibil al mizeriilor umane. Mizerii umane subliniate în spectacol de apariția felliniană din pubelă a celor doi, *Nell* și *Nagg*: Mende Gaby și Csiky András.

Trei actori consacrați din diverse generații oferă un spectaco-bijuterie în care al patrulea, în rolul regizorului-interpret, se acordă perfect prin inteligență și siguranță celor ce participă la demonstrație.

Irina NECHIT

Arta visării

Cel mai fastuos, mai strălucitor, mai costisitor spectacol realizat în Basarabia sfârşitului de secol – *Visul unei nopţi de vară* al Teatrului „Eugène Ionesco" – ne propune o *artă a visării* originală, vital necesară unui public ce-şi traversează, înfricoşat, prezentul sumbru. Însă a comenta acest *Vis*... de la Chişinău înseamnă a rezista impulsului de a cânta exuberanţa unei frumuseţi formale. Îi recunoşti, desigur, puterea, tirania plăcută şi chiar savuroasă, dar vine *Lysander*, unul dintre personajele piesei shakespeariene, şi-ţi spune: „Tot ce luceşte e sortit pieirii..."

Laşi frumuseţea să-şi prezinte *show*-ul mai departe, să-şi aprindă focurile de artificii, să se scalde în fântânile arteziene ale imaginaţiei regizoral-coregrafice, iar ochiul tău critic caută nişte insule de umbră pe suprafaţa scânteietoare a spectacolului, în acele insule fiind îngropate comorile misterului, ale suferinţei provocate de chemarea Visului. Aspiraţia spre absolut, înălţimile ameţitoare spre care te poartă reveria creează un fel de „muzică interioară", voluptatea zborului revelându-se şi în partitura de o largheţe simfonică, semnată de compozitorul Marian Stârcea.

Montat de Petru Vutcărău, acest *Vis*... oferă libertatea de a te smulge din strânsoarea realului, de a urmări jocul zeilor cu oamenii, de a simţi fascinaţia patimii în confruntarea sa cu inefabilul. Prin „globii grei de rouă" se întrezăreşte sublimul, ghirlandele exotice de la gâtul măgarului divulgă secretele prostiei care s-a întâlnit o clipă cu graţia, iar deasupra tuturor furtunilor şi înseninărilor planează adâncurile cereşti. Coloanele de tul din prim-planul spaţiului scenic (scenografia: Boris Golea) răspund intenţiei regizorului de a concepe un spectacol-edificiu, un *spectacol templu*, de a-l construi „numai pentru a vedea că există ceva mai presus decât construcţia noastră" (Andrei Cornea, *Penumbra*).

Arhitectura gesturilor, a mişcării scenice în integritatea sa (coregrafia: Angela Doni) îmbină diverse elemente stilistice care tind spre supleţea goticului, spre perfecţiunea baletului clasic, fără a exclude ritmurile orientale, lascive, sau compoziţiile fanteziste ale dansului modern.

Dinamica lejeră, aeriană alternează cu cea temperamentală, ofensivă, aproape violentă, desenul coregrafic comunică în mod firesc cu limbajul plastic şi cromatic al vestimentaţiei actorilor, metamorfozele costumelor create de Tatiana Popescu făcând posibil miracolul scenic, magia mătăsurilor unduioase, a mantiilor fosforescente, a coroanelor măreţe, fiind aplaudată spontan, cu înflăcărare, în timpul spectacolului.

Muzica, dansul scenografia, costumele devin componentele unui cadrul feeric, în care actorilor le revine misiunea de a „învia" decorul, de a da substanţă sunetelor, de a-şi transmite căldura, teama, tremurul sau extazul în sală. Autorul regiei le-a cerut să fie constructori de Emoţie, hedonismul său manifestându-se ca o particularitate a vitalităţii teatrale, pe care o promovează consecvent. A rămas însă nevalorificat pe deplin labirintul ideilor shakespeariene, s-au „evaporat" segmente de monoloage, textul s-a estompat, pronunţia e în suferinţă. Jocul interpreţilor vădeşte buna lor pregătire tehnică, dar

pune în evidenţă şi faptul că ei nu practică intens gimnastica spiritului. Gândirea actoricească în această premieră a Teatrului „Eugène Ionesco" este eclipsată de emotivitate, de izbucnirile pasionale, de elanul tineresc, candoarea şi simplitatea abordării basmului shakesperian amintind de atmosfera artei naive. Ingenuitatea, uimirea copilărească, magnetismul viziunii poetice ne cuceresc, până la urmă. Atuul actorilor (Petru Oistric, Vitalie Drucec, Ala Menşicov, Nicoleta Colţun, Andrei Sochircă, Andrei Moşoi, Sandu Cozub, Margareta Pântea, Valentin Zorilă) nu e doar talentul, ci şi puritatea, deschiderea sufletească. Având vocaţia de visători, ei ţes cu hărnicie plasa de farmece în care nimeresc personajele piesei – nobili, meşteşugari, duhuri, zâne, plante şi fiare. Printr-o ardentă luptă a inimilor ei îşi apără dreptul la iubire şi, confruntându-se cu necunoscutul, cu insondabilul, se simt actori în teatrul cosmic.

Doar la distanţe considerabile de ţările prospere, doar aici, la o margine de lume, unde ştim cu toţii că *Umbre suntem, umbre-abia...*, s-a putut naşte un astfel de *Vis...* luxuriant, ca o grădină a deliciilor teatrale.

Ileana BERLOGEA

Ion Cojar ni-l dezvăluie pe Kostas Asimakopoulos cu ELENI

Teatrul Naţional din Bucureşti – *Eleni* de Kostas Asimakopoulos. În româneşte de Elena Lazăr. Regia şi versiunea scenică: Ion Cojar. Decorul: Diana Ioan. Cu: Adela Mărculescu, Damian Crâşmaru, Medeea Marinescu, Marius Bodochi, Alexandru Repan, Răzvan Ionescu, Dragoş Stemate. Data premierei: 20 noiembrie 1999.

O tendinţă clară a dramaturgiei contemporane este piesa cu puţine personaje şi, dacă se poate, pornind de la un fapt real sau o personalitate autentică.

Este cert o cerinţă a trupelor mici apărute în lume, a trupelor particulare cu mari actori, dar şi a publicului, dornic să descopere cât mai multe adevăruri legate de natura umană, într-un cadru intim, cu o comunicare directă, emoţional-cerebrală sau, uneori, puternic senzorială.

Kostas Asimakopoulos este un dramaturg cunoscut nu numai în Grecia, ci şi în alte ţări, un necunoscut însă pentru noi, până acum, când Ion Cojar, directorul Naţionalului bucureştean, ne-a prilejuit nu numai întâlnirea cu una dintre interesantele sale lucrări, ci şi cu Adela Mărculescu şi Damian Crâşmaru, într-un spectacol tensionat, incitant, cu remarcabile creaţii ale protagoniştilor.

Acţiunea este foarte simplă. Un expert în tablouri, un profesor de istoria artei, pasionat de picturile unei ciudate artiste a veacului trecut, *Eleni Altamoura*, care şi-a distrus cea mai mare parte a tablourilor sale într-un ceas de cumplită disperare, vine la o doamnă dispusă să vândă o operă a acesteia.

Nimic complicat, o întâlnire ce putea să se rezolve cu o rapidă expertiză a lucrării, dar lucrurile se complică. Doamna este singură şi într-o stare de criză, iar specialistul în istoria artei un foarte bun psiholog. Între ei se încheagă o prietenie bazată şi pe admiraţia pentru *Eleni Altamoura*, despre care expertul a făcut un film, arătat pe casetă video doamnei. Eroina, o femeie care a vrut să fie independentă, mândră, este pe punctul de a-şi pierde controlul nervilor, fiind părăsită de fiul ei, crescut cu dragoste şi sacrificii, acesta acuzând-o de faptul că el nu are tată, că l-a adus pe lume ca un fruct al păcatului. Din când în când sună telefonul, dar nimeni nu vorbeşte. *Euridice* ştie că la capătul firului este fiul ei, cel ce vrea cu orice preţ s-o pedepsească. *Filippos*, profesorul-psiholog, înţelege că tânărul o iubeşte, dar nu are curajul s-o mărturisească şi intervine energic, spunându-i acestuia la telefon că mama lui este pe moarte şi trebuie să vină urgent dacă vrea s-o mai vadă.

Finalul este cel bun. Fiul soseşte căzând în braţele mamei, dar el nu are nimic sentimental, regizorul ştiind cu măiestrie să evite elementele artificiale prin concentrarea la maximum a evenimentului. Adela Mărculescu o creează pe *Euridice*, cu adevăr, sinceritate şi combustie lăuntrică. Îşi ascunde durerea în faţa străinului, fiind chiar aspră, distantă, dispreţuitoare faţă de el, pentru a nu se mai putea preface când sună telefonul fără de răspuns. O interesează viaţa lui *Eleni Altamoura* şi urmăreşte cu interes imaginile şi explicaţiile date de *Filippos*. Acesta din urmă în interpretarea nuanţată şi inteligentă a lui Damian Crâşmaru asociază o aparentă indiferenţă de simplu profesionist cu simpatia involuntară trezită de femeia

singură şi ciudată, ghicindu-i şi imensele ei rezerve de căldură, dar şi drama mascată la început, izbucnită dintr-o dată exploziv. În final, atunci când intervine luându-i telefonul din mână şi adresându-se fiului de la celălalt capăt al firului este energic, categoric, ultimativ. Ştie deja adevărul şi este sigur că diagnosticul său este cel bun. Fiul va veni. Dragoş Stemate nu are decât o clipă de apariţie scenică, dar decisivă, puternică, cu disperare şi nerăbdare. Şi actorul reuşeşte să fie convingător în acest *happy-end*! Regizorul, ajutat de scenografa Diana Ioan a creat salonul *Euridicei* cu câteva elemente de mobilier de bun gust şi o uşă mare, largă cu geamuri în spate, sugerând soarele insulelor greceşti, lumina lui strălucitoare sau umbrele nopţii.

Aspectele din viaţa lui *Eleni Altamoura*, cu emoţie jucată de Medeea Marinescu sunt proiectate pe fundal, practic peste uşa devenită un ecran uriaş. Tatăl talentatei artiste, cea care încearcă în secolul trecut să treacă peste toate convenienţele sociale, devenind eleva unui pictor italian, este interpretat cu căldură de Alexandru Repan. Marius Bodochi dă viaţă lui *Severio*, pictorul cu care Eleni se căsătoreşte, cu greu, pentru că trebuie să-şi schimbe credinţa, devenind catolică, şi care o părăseşte fără remuşcări. Răzvan Ionescu îl interpretează pe *Anastasis*, fratele lui *Eleni*, sever şi categoric atunci când îi cere surorii lui să se căsătorească cu un catolic, chiar dacă trebuie să-şi schimbe religia.

Momentele filmate de Cristi Apostolescu au simplitate şi adevăr, dar cel mai mare aport este acela al vocilor adevărate, mai ales vocea lui *Eleni*, când o încurajează pe *Euridice* să reziste.

Traducerea datorată Elenei Lazăr este clară, fluidă, replicile putând fi rostite cu firesc de interpreţi.

Un spectacol fără pretenţii, dar cu emoţie, bine, foarte bine jucat, condus de regizor cu siguranţă şi matur profesionalism. Un fragment de viaţă contemporană, suprapus peste un alt crâmpei de viaţă trecută, dar în continuare actuală. Aceasta este piesa lui Kostas Asimakopoulos şi spectacolul Naţionalului bucureştean.

Foto:
Mihail E. Cratofil

Adela Mărculescu
şi
Damian Crâşmaru

Ion PARHON

O „ceaţă" mult prea deasă...

Claudiu Bleonţ

Aşa cum era de aşteptat, spectacolul Teatrului Naţional din Târgu Mureş cu *Macbeth* de William Shakespeare, în viziunea regizorului Ştefan Iordănescu, a făcut neîncăpătoare Sala Mare a Teatrului Naţional din Bucureşti. Oameni de teatru, studenţi în ale Thaliei ori simpli spectatori, acel public era puternic atras de capodoperă, de cartea de vizită a trupei şi, nu mai puţin, de ambiţiile creatoare, bine cunoscute, ale unuia dintre valoroşii directori de scenă ai (încă) tinerei generaţii. Montarea amplă, într-un decor unic, de o semeaţă austeritate, ce conferă „palatului" aerul sobru al unei catedrale gotice

Diana Văcaru şi
Claudiu Bleonţ

(Horaţiu Mihaiu), va fi adeseori violentată cromatic de funambulesca dănţuire a vrăjitoarelor lui Hecate, enigmatica zeiţă a întunericului, aici în variantă bărbătească, sau se va scălda într-o „ceaţă" apăsătoare, când favorabilă urzelilor şi magiei, când premoniţială, vestind noi orori în drumul eroului către mărire şi pieire. De cele mai multe ori dominat de contrastul alb-negru al costumelor (Kristina Nagy), apoi învăluit de roşul însângerat al patimei şi al crimei (aşa cum se întâmplă în inspirata scenă a încoronării), discursul scenic, augmentat tensional prin sonorităţile unei muzici uneori prea pregnantă (Ildiko Fogarassy), se desfăşoară mai întâi într-un ritm alert, aproape halucinant, apoi cu „sincope" (mai mult sau mai puţin motivate), în care fie teatralismul monoloagelor, fie pitorescul exagerat exploatat al beţiei *portarului*, dar, mai ales, apariţiile „de cabaret" (din zona expresionismului) ale vrăjitoarelor riscă să estompeze miza piesei legată de drama lui *Macbeth*, de „spectacolul"

caracterelor şi al relaţiilor dintre ele. Spre deosebire de un înnăscut „criminal în serie", cum pare *Richard al III-lea*, *Macbeth* este un om normal, o fiinţă puternic dominată de temeri morale şi de conştiinţa vinovăţiei, până în clipa când, „manipulat" de vrăjitoare şi îmbărbătat de apriga-i soţie, el îşi va accepta cumplitul destin de ucigaş, parafat printr-o triplă trădare – ca supus, ca rudă şi ca gazdă a *Regelui Duncan*, ce va pieri prin voia pumnalelor sale. Drumul de la bravul general, efigie a curajului şi a onoarei, la îndoielile şi apoi la cruzimea neînduplecatului călău, otrăvit de patima ambiţiilor şi a puterii, este tărâmul mizer şi grandios, totodată, pe care se desfăşoară faptele şi trăirile eroului, devenit, tocmai prin această natură paradoxală, pe cât de dezgustător, pe atât de seducător! Într-o relaţie de opoziţie cu eroul se află *Generalul Banquo*, întruchipare a onestităţii, imagine de care *Macbeth* se desprinde şi o suprimă (prin pumnalele unor ucigaşi convinşi cu abilitate de oportunitatea crimei), în timp ce *Lady Macbeth*, mai întâi prin forţa ei diabolică şi euforia uşor isterică a însângeratului proiect, apoi printr-o neputincioasă încercare de a potoli chinurile cuplului (care o conduce la nebunie şi sinucidere), reprezintă „piesa" de complementaritate, liantul dintre erou şi forţele malefice, pregătind şi grăbind mersul lui *Macbeth* pe drumul fără de întoarcere al distrugerii.

Am insistat asupra acestor aspecte caracterologice, deoarece, în ciuda risipei de energie şi de concentrare nervoasă, sau a reuşitelor parţiale din jocul lui Claudiu Bleonţ (*Macbeth*) şi al Dianei Văcaru (*Lady Macbeth*) care, alături de Dan Glasu (*Hecate*), Eduard Marinescu (*portarul*) şi Suzana Macovei (*Lady Macduff*), au constituit punctele forte ale interpretării, evoluţia caracterelor şi a conflictului nu dă seama de rafinamentul propriu textului shakespearian. Pe de o parte, în iureşul ei galopant, iar pe de alta, aproape sufocată de „ceaţă", intriga este într-o bună măsură nerezolvată sau, în orice caz, tratată în chip simplificator, departe de puterea de seducţie a textului. Scene de o importanţă covârşitoare, cum sunt aceea a crimei şi a jocului „de măşti" ce o urmează, disimulările din relaţia lui *Macbeth* cu *Banquo*, sau permanentul glissando între exaltare şi groază ce defineşte cuplul regal *Macbeth*, dar nu numai acestea, se desluşesc cu greutate într-o mizanscenă ce adeseori „aşază" nefericit fizionomiile în întuneric şi pune sangvinitatea mai presus de interioritate. Actori de valoare, ca Ion Fiscuteanu (nu tocmai convingător sub chipul uşor decrepit al unui rege care, prin asta, pare să motiveze şi el dorinţa lui *Macbeth* de a urca pe tron), Nicu Mihoc (un *Banquo* ce pare să se releve doar... pentru sine) şi Ion Riţiu (un *Macduff* creionat doar exterior) sau tineri talentaţi, ca Rareş Budileanu, nu ne dau adevărata măsură a personalităţii lor actoriceşti, deşi la timonă se află un director de scenă ce îşi mărturiseşte deschis atracţia faţă de „forţa şi puterea" personajelor. Apoi, dincolo de intrigă, există o poezie aparte, ce pluteşte peste elanurile patetice ale protagoniştilor, se insinuează în magia duhurilor nopţii ori însoţeşte discret prăbuşirea eroilor în hăurile iadului, dar această poezie (pusă în evidenţă de traducerea lui Ion Vinea) transpare şi ea cum multă parcimonie printre vălurile „ceţii" din scenă.

Îmi repugnă maniera superficial-băşcălioasă în care s-a scris undeva despre acest spectacol, dar nu pot împărtăşi nici punctul de vedere potrivit căruia „în palmaresul oricărui creator un *Macbeth* este un *Macbeth*". Spun asta, pe de-o parte, cu respectul sincer faţă de posibilităţilor regizorului, iar pe de altă parte, cu gândul că, nu demult, am văzut *Regele Lear* într-o înfăţişare ce şifona serios şi palmaresul regizorului şi pe acela al scenei prestigioase care l-a găzduit.

Teatrul Naţional din Târgu Mureş – *Macbeth* de Shakespeare. Traducerea: Ion Vinea. Regia: Ştefan Iordănescu. Decorul: Horaţiu Mihaiu. Costume: Kristina Nagy. Muzica: Ildiko Fogarassy. Cu: Claudiu Bleonţ, Diana Văcaru, Ion Fiscuteanu, Dan Glasu, Eduard Marinescu, Suzana Macovei, Nicu Mihoc, Ion Riţiu ş.a. Data premierei: 10 octombrie 1999.

Ştefan OPREA

Din programă şi din afara ei

Teatrul „Luceafărul" din Iaşi – *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale. Regia şi scenografia: Ion Cibotaru. Distribuţia: Ion Agachi (*Jupân Dumitrache*), Tani Paraschiv (*Nae Ipingescu*), Adrian Zavloschi (*Chiriac*), Viorel Vârlan (*Spiridon*), Toma Hogea (*Rică Venturiano*), Doina Iarcuczewicz (*Veta*), Liliana Mavriş-Vârlan (*Ziţa*), Gigi Sfaiţer (*Ghiţă Ţircădău*). Data premierei: 10 noiembrie 1999.

Cu *O noapte furtunoasă*, pe care a prezentat-o în premieră la jumătatea lunii noiembrie, Teatrul „Luceafărul" din Iaşi îşi înnobilează repertoriul stagiunii acesteia, venind în întâmpinarea spectatorilor adolescenţi cu o lucrare clasică aflată în programa şcolară. Scena ieşeană îşi onorează astfel una dintre obligaţiile esenţiale. Dar spectacolul, realizat de Ion Cibotaru (regia şi scenografia) se adresează, în aceeaşi măsură, spectatorilor de toate vârstele – obligaţia colaborării cu şcoala fiind astfel depăşită ca sferă de interes şi orizont de aşteptare.

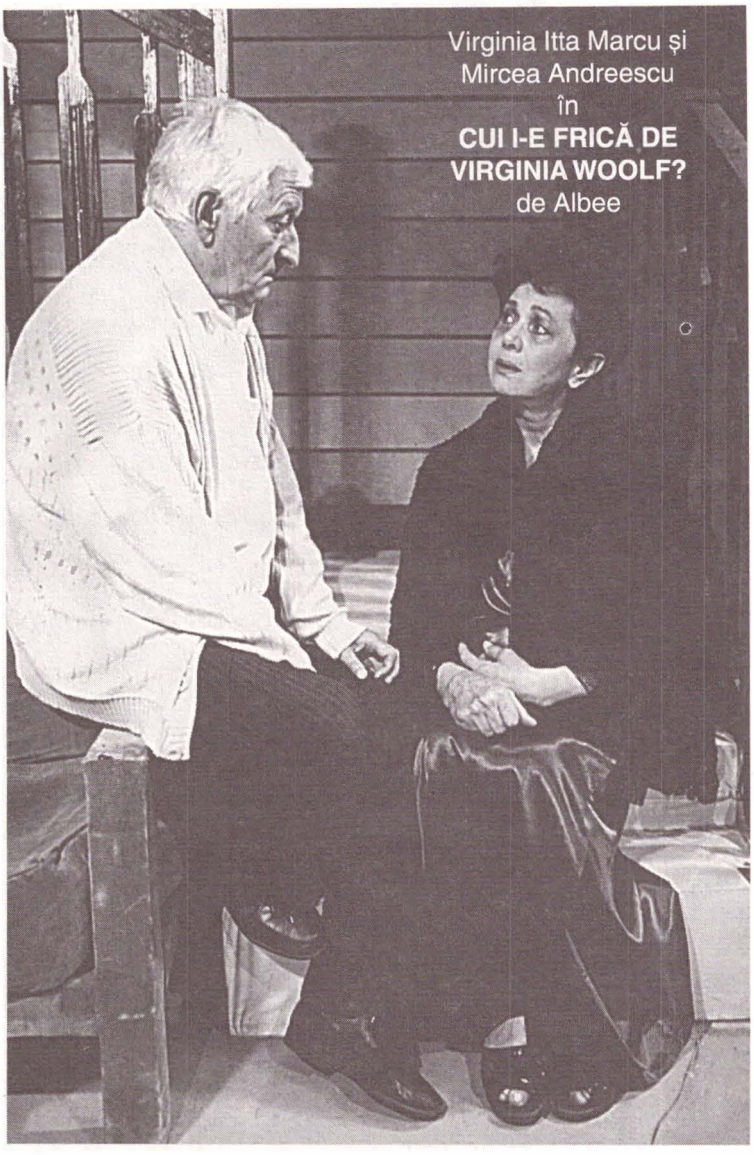
După ce am văzut numeroase montări cu această piesă – unele onorabile, altele pidosnice şi de-a dreptul trăsnite – am asistat, de data aceasta, la un spectacol care nu sare peste cal şi nu vrea să fie, cu orice preţ, viziune regizorală inedită.

Regizorul rămâne mereu „în text", micile eliminări de replici fiind cu totul neînsemnate, iar „descoperirile" de subtext având măsură şi justificare. Aşa, de pildă, nu şochează faptul că *Spiridon* fură materiale de pe şantierul casei lui *Jupân Dumitrache* sau că acelaşi nu mai e ucenicul de prăvălie umil, supus tuturor din casă; el „se buricã" chiar la stăpânul său, e colţos, bazându-se pe slăbiciunile mascate ale *Jupânului* şi ca unul care ştie multe din cele ce se petrec în jurul lui. Şi cu *Ziţa* e mai îndrăzneţ decât propune textul; pretinde răsplata în natură pentru serviciile de curier pe care i le face: pretinde să fie sărutat, o îmbrăţişează, o pipăie etc., pregătindu-şi terenul în vederea parvenirii la condiţia lui *Chiriac*. Personajul e foarte bine interpretat de Viorel Vârlan – cu umor conţinut, cu subtile tuşe de caracter şi cu deschideri de situaţii şi relaţii inedite. Cât anume din această viziune aparţine regizorului şi cât actorului nu ştim, dar lucrul ieşind bine, punem reuşita pe seama amândurora. Altfel decât l-am văzut până acum e şi *Nae Ipingescu* în interpretarea lui Tani Paraschiv: e un poliţai „în ţivil", care a renunţat la permanentul „rezon", înlocuindu-l cu pufnituri de râs în apartéuri, ca unul care îşi dă seama de ridicolul situaţiei în care se află *Jupân Dumitrache*. Gazeta o citeşte la „portavoce", cu sublinieri tonale sugestive atunci când pasaje din articolul lui Rică Venturiano au rezonanţe în actualitate. Este, şi aceasta, o „găselniţă" regizorală care nu violentează textul, dimpotrivă, îi subliniază impactul cu prezentul şi îi măreşte audienţa. *Jupân Dumitrache*, interpretat de Ion Agachi, e un moşulică ridicol, susţinut actoriceşte cu destul umor. Fără a exagera, Ion Agachi îşi îngăduie, totuşi, să adauge de la el unele „completări" de replici, ceea ce îl deranjează pe spectatorul cunoscător. Şi unele gesturi depăşesc limitele cerute de o reprezentaţie destinată cu prioritate adolescenţilor. De altfel, în tot spectacolul e un exces de gesturi, de mişcări inutile, de tăvăleală care, pe alocuri, acoperă efectul excepţional al replicilor. Excelează (în sens negativ), la acest capitol, Doina Iarcuczewicz, interpreta *Vetei*: prea multă zbatere fizică, prea mult zbucium şi, în general, prea mult patetism. *Veta* nu e Fedra, totuşi. Or, actriţa pare a juca tragedie. Şi nu e cazul. Ea pune accente exagerate pe starea *Vetei*, pe disperarea ei; rosteşte fatal replicile, cadenţează, caută tonuri teribile etc. Un manierism al rostirii o ameninţă de mai multă vreme pe actriţă şi ea va trebui să se supravegheze cu atenţie, pentru a nu fi mereu la fel, mereu aceeaşi, indiferent de personaj. Toma Hogea e un *Rică* în nota obişnuită, impusă de cei mai buni interpreţi anteriori, contribuţia personală constând într-o anume severitate trucată în relaţia cu ceilalţi, mai ales cu *Jupân Dumitrache*, faţă de care îşi rosteşte discursul ca un parlamentar actual – cu gravitate, cu falsă superioritate intelectuală şi alură politico-patriotardă. Din costumaţia lui – chiloţii tricolori nu fac efectul dorit, dimpotrivă. O *Ziţă* nevricoasă, nu atât înamorată cât interesată de un măritiş avantajos interpretează Liliana Mavriş-Vârlan. Iar Adrian Zavloschi desenează destul de sigur un *Chiriac* mai mult farseur decât interesat realmente de relaţia cu *Veta*.

Fără a aduce noutăţi importante în interpretarea textului caragialean, spectacolul îl comunică în ce are el esenţial.

Ludmila PATLANJOGLU

Braşovul la Bucureşti



Virginia Itta Marcu şi Mircea Andreescu în **CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF?** de Albee

Venirea prin concurs a lui Mircea Cornişteanu la conducerea Teatrului „Sică Alexandrescu" din Braşov în stagiunea '96–'97 a însemnat un moment de revigorare a instituţiei. Printr-o strategie managerială şi artistică eficientă, directorul a reuşit să impună trupa în atenţia publicului şi a oamenilor de teatru. Astfel, în aceşti trei ani, s-au realizat 22 de premiere; s-a triplat numărul spectacolelor – de la 94 la 239; au crescut încasările pe bilete de la 7 milioane lei la 166 şi câştigurile totale de la 129 milioane lei la 572; s-au obţinut sponsorizări de 180 de milioane lei. Un repertoriu interesant, cu o dimensiune elevat culturală a animat atmosfera de creaţie. Pe afiş au figurat artişti de prestigiu ca Alexandru Tocilescu, Horea Popescu, Alexandru Colpacci, Mihai Mădescu, T. Th. Ciupe, Iosif Herţea. Colectivul s-a împrospătat cu tineri de talent: regizorul Claudiu Goga, actorii Iulia Popescu, Gabriela Butuc, Bianca Zurowski, Marius Cordoş, Dan Cogălniceanu, Traian Grigoriu, Mara Nicolescu, teatrologul Diana Roman. S-a reluat Festivalul Dramaturgiei Contemporane şi s-au realizat spectacole de relief al căror ecou a depăşit rezonanţa locală, fiind apreciate de critică, invitate la festivaluri naţionale şi internaţionale.

Un recent turneu bucureştean confirmă impresia favorabilă.

Momentele de vârf ale acestei întâlniri au fost două producţii remarcabile: *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* în regia lui Mircea Cornişteanu şi *Şantaj* montat de Claudiu Goga. Sunt reprezentaţii în care eroii – fie ai unei societăţi de consum, pragmatice, opulente, dar alienate şi alienante pentru individ, fie eroii unei societăţi sărăcite material şi spiritual de comunism, de contrastele perioadei postrevoluţionare de tranziţie

– sunt tulburați de aceeași întrebare: cum trăim? În pofida diferențelor psihologice, sociale, politice, religioase, ei aparțin aceleiași familii, de fapt, familia noastră. Descoperi în destinul lor starea dramatică a unei colectivități ce își caută identitatea aflată în criză. Este motivul pentru care publicul a fost cucerit și emoționat. În aceste spectacole-recital au strălucit alături de nume consacrate și tineri interpreți.

În piesa lui Albee regia lui Mircea Cornișteanu imprimă un stil tensionat dramatic cvartetului Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu, Gabriela Butuc, Tudor George. Transformarea dragostei în ură – în viața de cuplu la tinerețe, dar și la senectute – atinge intensități paroxistice. Cruzimea relațiilor dintre personaje este și a existenței în care ne mișcăm. Scena e un loc al tensiunilor înalte și în *Șantaj*. Drama profesoarei din societatea sovietică, care se sinucide când are revelația șocantă că a crescut niște monștri, dă frisoane. Jocul cu stările, gradarea epuizării, prăbușirea interioară sunt admirabil exprimate de Virginia Itta Marcu. Această partitură, ca și rolul *Martha* din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, o situează în „topul" celor mai bune actrițe ale anului teatral 1999, performanțe pentru care ar merita neîndoios un premiu. Replica tinerilor interpreți, Iulia Popescu, Marius Cordoș, Dan Cogălniceanu, Marius Cisar, este la fel de puternică. În decupajul realist, foarte minuțios și rafinat elaborat de Claudiu Goga, ei sunt ipostaze dureroase ale inocenței pervertite. Deruta morală a acestor adolescenți, dispuși la orice compromis pentru a reuși în viață, devine imaginea cutremurătoare a vremurilor noastre confuze și violente. După originalul *Conu' Leonida față cu reacțiunea*, premiat în Gala UNITER și la Gala Absolvenților, Claudiu Goga își afirmă cu acest spectacol talentul său profund și viguros.

Și *Iubiri neterminate* de Paul Edmond s-a remarcat prin reușite actoricești. Infirmii sufletești ai unei drame camerale sunt întruchipați reliefat de Gabriel Săndulescu, Gabriela Butuc, Adrian Rățoi. Nevrozați, înstrăinați, adunați de întâmplare într-un bar, pentru ei singura iluzie de evadare este nevoia de a vorbi, de a se confesa, chiar dacă nu-i ascultă nimeni. Cea mai mare frustrare, cauza tuturor suferințelor este lipsa dragostei. Ea creează un gol în jur, îi face nefericiți și anxioși. Aducerea la rampă a acestui text, scris de un autor belgian contemporan de succes, montarea coerentă, dramatică ce prilejuiește interpreților mini-recitaluri aparțin lui Alexandru Colpacci. Un regizor care, prin spectacolele sale, a avut un rol substanțial la consolidarea portretului revitalizat al teatrului brașovean de azi.

Viziunea tragicomică a Revoluției franceze din celebra piesă *Marat-Sade* de Peter Weiss a atins epidermic sensibilitatea publicului. Coșmarul crud și bufon al istoriei devenită teren al alienării este hiperbolizat excesiv de Kincses Elemer, în tripla sa ipostază de regizor, scenograf, ilustrator muzical. *Persecutarea și asasinarea lui Jean Paul Marat, reprezentată de grupul teatral al ospiciului Charenton sub conducerea marchizului de Sade* ne lasă indiferenți. Latura emoțională sau cea reflexivă este pulverizată de retorică și patosul declamatoriu. Mizanscena bogată vizual suferă prin eludarea interiorității din focul interpreților. El nu trec de nivelul ilustrativ la cel al întrupării decât în scurte momente.

O producție mai veche cu *Tartuffe* de Molière (versiunea românească: Romulus Vulpescu) a adus și clasicii în turneu. O montare fără prolixități, în contururi limpezi în care evoluează o echipă omogenă: Mircea Andreescu, Costache Babii, Paula Ionescu, Dana Trifan, Radu Negoescu, Adrian Rățoi, Viorica Geantă Chelbea, Andrei Ralea, Virginia Itta Marcu ș.a.

Cu o fantezie temperată, regizorul Mircea Cornișteanu și scenografii Puiu Antemir (decoruri) și Doina Antemir (costume) conturează panorama comică a unei lumi apuse cu tot sistemul său de semne, mode și clișee. În acest tablou cu parfum de epocă, vivace și colorat, sunt amendate cu subtilitate și tare de comportament ce revin în contemporaneitate. Actorii parodiază și se autoparodiază, dorind să stabilească o complicitate cu spectatorii. Pe alocuri reușesc. Mai ales datorită forței comice a lui Mircea Andreescu–*Tartuffe* sau Costache Babii–*Orgon*.

Turneul arată o stare de creație normală la Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov, o stare prețioasă în climatul de anormalitate în care există teatrul românesc, marginalizat de guvernanți, umilit de împovărătoarele dificultăți financiare.

În **EURIDICE** de Jean Anouilh: Mara Nicolescu și Costache Babii

Constantin PARASCHIVESCU

Jaloane profesionale

În prima jumătate a lunii octombrie, Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov prezenta în capitală o adevărată „microstagiune" compusă din şase spectacole: *Iubiri neterminate* de Paul Edmond, regia Alexandru Colpacci, *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* de Eduard Albee şi *Tartuffe* de Molière, regia Mircea Cornişteanu, *Şantaj* de Liudmila Razumovskaia, regia Claudiu Goga, *Canaliile* după *Volpone* de Ben Jonson, regia regretatul Adrian Lupu, *Marat-Sade* de Peter Weiss, regia Kincses Elemer. După cum se vede, un repertoriu de dramaturgi străini, clasici şi contemporani, cu semnături regizorale diferite. Ceea ce poate fi un indiciu de program, prin valorificarea unor teme universale cu rezonanţă actuală şi propagarea unor teme contemporane despre condiţia umană. Totodată, de diversitate stilistică, regizorii propunând fiecare altă faţetă a teatralităţii moderne, de la realismul trăirii dramatice (*Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, *Şantaj*) la sugestia polemică (*Marat-Sade*) sau parodică (*Tartuffe, Canaliile*). Ar fi urmat o conferinţă de presă la UNITER, organizată de secţia română a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, cu dezbaterea acestor spectacole, amânată însă, atunci, datorită pierderii unui remarcabil membru al secţiei. Reprogramată acum, cu prilejul premierei spectacolului *Euridice* de Jean Anouilh, în regia lui Dinu Cernescu (6 noiembrie 1999).

Din opiniile exprimate, se poate reţine aprecierea pentru managerialul eficient al directorului Mircea Cornişteanu, care a reuşit să scoată teatrul dintr-un anonimat provincial, valorificându-i potenţialul artistic până la prestigiul unuia dintre cele mai bune din ţară. De asemenea, o fericită armonizare a forţelor mai experimentate cu cele ale generaţiei tinere şi cristalizarea unui climat de emulaţie creatoare.

Din fişa de creaţie publicată în caietul-program (redactor Diana Roman), reiese că regizorul Dinu Cernescu se întâlneşte pentru a doua oară cu colectivul braşovean, după peste treizeci de ani. Cu care descifrează acum una dintre „piesele negre" ale dramaturgului francez Jean Anouilh, scrisă în timpul celui de-al doilea război mondial, *Euridice* (1941). Protestatar şi prolific, Jean Anouilh – „cel mai puternic şi mai crud dintre temperamentele dramatice ale epocii", cum îl numeşte un istoric literar – şi-a împărţit opera în „piese negre" şi „piese roz... strălucitoare, scrâşnite, costumate...", delimitări de oarecare nuanţă de ton, nu de esenţă. Dramele lui n-au aspect sumbru, farsele nu dau în hohot, sunt mai mult expresia unei ironii amare. În unele cazuri, reactualizează revolta unor spirite legendare – Ioana d'Arc, Thomas Becket –, în altele prelucrează mituri în limbaj contemporan – Antigona, Medeea, Euridice, mituri ce devin alegorii ale lumii moderne, cu nuanţe parodice. O lume în deriziune. Cum e şi azi?...

Spectacolul se desfăşoară cu publicul pe scenă – prilej de a simţi pe propria-i piele curentul de aer rece ce bântuie pe-acolo! În decorul unui bufet de gară şi în cel al unei camere de hotel, cu pereţi afumaţi, sordid, unde nici coloanele de sprijin nu-şi regăsesc funcţia (Mihai Mădescu). Cu nuanţe parodice în evoluţia unor personaje cabotinizate de vreme – *Mama*–Paula Ionescu, *Tatăl*–Costache Babii, *Vincent*–Mircea Andreescu, *Dulac*–Dan Săndulescu; savuros ambigue – *Chelnerul, Cameristul*–Gabriel Săndulescu; sau de o ambiguitate mai pronunţată – *Dl. Henri*–Viorica Geantă Chelbea. Eroii poveştii de dragoste, *Orfeu* şi *Euridice*, sunt talentaţii tineri Marius Cordoş şi Mara Nicolescu, pătimaşi, sinceri, autentici. Se reţine şi apariţia îndurerată a lui *Mathias*–Traian Grigoriu, prin conturarea unei sugestii din îmbinarea celor trei linii, de parodie, ambiguitate şi naturaleţe în joc, care ar fi definit mai bine tâlcul alegoriei.

Octavian SAIU

Timpul amintirii – timpul teatrului

Teatrul Dramatic Galaţi – *În umbra vântului* de Paul Emond. Traducerea: Elena Drăguşin Popescu. Versiunea scenică: Adina Zeev. Regia: Adrian Lupu. Muzica: Iosif Herţea. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Scenografia: Gall Maria şi Lis Adrian-Mignea. Cu: Dana Dumitrescu, Cristian Gheorghe, Aureliu Bâtcă, Ana-Maria Ciuncanu, Oana Preda Gheorghe, Petre Păpuşă, Lucian Pânzaru, Daniel Iancu, Svetlana Friptu, Magda Vernescu, Tamara Manea. Data premierei: 13 noiembrie 1999.

Piesa dramaturgului belgian contemporan *În umbra vântului* are o poezie stranie la care vibrezi inconştient. Dimensiune importantă a operei, ea se insinuează nu numai prin cuvinte, ci şi printr-o construcţie specifică. Amprenta cehoviană şi, totodată, ibseniană a textului a fost remarcată şi pusă în lumină discret, prin metafore şi atmosferă. Trecut şi prezent se întâlnesc pe scenă. Interferenţa timpurilor se întâmplă atât de firesc încât cursivitatea nu suferă nici o fractură. Învăluită în sunetele muzicii lui Iosif Herţea, amintirea capătă viaţă, se actualizează şi se inserează în acţiune. Deşi ar fi putut zugrăvi această întrepătrundere de planuri într-o manieră cinematografică, Adrian Lupu a preferat să creeze o atmosferă teatrală şi lirică în care discursurile monologice nasc povestea. Se povestesc, se trăiesc şi se retrăiesc frustrări, drame, crize sufleteşti sau erotice.

Timpul subiectiv, interior acoperă realul, astfel că personajele ne apar şi ca proiecţii ale celui care şi le readuce în memorie. Identitatea lor se defineşte în raport cu această stare. E un joc fatidic al relaţiilor cu celălalt în care fiecare îşi caută propriul trecut, propria conştiinţă. Lumea şi lumile lor există într-un timp care îi apropie de moarte. Alterarea comunicării îşi află aici explicaţia. Între un trecut pe care încearcă să-l desluşească şi un viitor pe care nu-l pot intui, destinul lor e pustiul clipei. Printre pânze care atârnă şi umplu spaţiul, redând, prin dispunerea lor, condiţia bizară a personajelor, se zăreşte în fundal peretele vechi şi gol al scenei. Vălurile se vor ridica treptat, actorii intră şi ies... Rămâne însă acest perete, ca mărturie a unei realităţi care mistuie trecutul, prezentul nostru şi al eroilor: *teatrul*.

Ca testament al regretatului regizor rămâne nu doar spectacolul însuşi, ci şi debuturile pe care le-a prilejuit: Oana Preda Gheorghe, Dana Dumitrescu şi Cristian Gheorghe, trei actori a căror valoare sperăm să fie confirmată şi de acum încolo.

Acest propriu recviem al lui Adrian Lupu înseamnă aşadar tristeţea unui sfârşit nemeritat, dar şi bucuria unor începuturi, de care avem atâta nevoie.

Margareta BĂRBUȚĂ

Spectacol cu... stele

Teatrul Odeon – *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin. Traducere și adaptare de: Lia Crișan și Tudor Steriade. Regia: Gelu Colceag. Scenografia: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu. Ilustrația muzicală: Gelu Colceag. Pregătire muzicală și compoziții originale: Constanța Câmpeanu. Cu: Crina Mureșan, Adriana Trandafir, Valeria Sitaru, Camelia Maxim, Carmen Tănase, Iuliana Ciugulea, Elvira Deatcu, Șerban Ionescu, Ionel Mihăilescu, Dorina Lazăr, Oana Ștefănescu, Ioan Batinaș, Mihai Danu. Data premierelor: 3 și 4 decembrie 1999.

A face comedie dintr-o situație dramatică e o performanță, pe care o poate realiza un mare talent, cu mare forță de transfigurare artistică a realității. Este ceea ce reușește Aleksandr Galin în piesa *Stele în lumina dimineții* și, urmându-l îndeaproape, ceea ce reușește spectacolul cu această piesă, prezentat pe scena Teatrului Odeon, Sala Majestic. O piesă și un spectacol, care ne aduc în memorie, cu acuitatea prezentului, o umanitate estropiată și o situație – o societate – în care individul era jucăria, nu a soartei, ci a forței autorităților.

Inspirându-se dintr-un fapt real – hotărârea autorităților Moscovei de a scoate din oraș prostituatele și alte făpturi rău famate și a le transporta undeva, la periferie, într-o „colonie de vară" izolată, pentru a nu păta imaginea orașului, cu prilejul Olimpiadei din 1980 – Galin a creat, din câteva personaje, un univers uman plin de culoare, în care umorul se împletește cu tristețea, realitatea cea mai crudă este vizitată de aripa visului, tandrețea se înfiripă fără patetism.

Meritul spectacolului realizat sub conducerea regizorală a lui Gelu Colceag este de a fi dat acestei lumi consistență scenică, expresivitate, viață. O viață în marginea vieții, care se petrece cu firescul cotidianului, dar cu adânci semnificații umane, în spațiul scenic construit cu pricepere de scenografii Liliana Cenean și Ștefan Caragiu într-o dimensiune ce unește monumentalul cu sordidul.

Gelu Colceag știe să stimuleze actorii, dându-le libertate deplină de creație în limitele impuse de roluri, fără a scăpa din vedere unitatea construcției spectacolului, dozajul bine măsurat între comic și dramatic, între umor și emoție, de unde organicitatea compozițiilor, naturalețea comportamentului. Piesa oferind roluri bogate unui număr de cinci actrițe și doi actori, el a creat o dublă distribuție, justificându-și experiența prin calitatea reală a celor două variante de spectacol, care oferă publicului satisfacții estetice aproape egale. Spun „aproape" egale, pentru că, deși fiecare actriță și fiecare actor reușesc să se transpună pe deplin în personajele încredințate, fiecare aducând, desigur, și datele propriei personalități în conturul scenic propus de text și de regizor, două excepții se pot remarca prin valoarea deosebită, personală, a creației lor. E vorba mai întâi de Adriana Trandafir, această forță a naturii, capabilă să compună cu o finețe de filigran și să trăiască exploziv fiecare clipă a existenței scenice a *Annei*, și Dorina Lazăr, care pășește cu o uimitoare dezinvoltură de la răsfățata *Zița* roz-bonbon la bolovănoasa pompiereasă *Valentina*, un fel de administratoare a „Coloniei". Nu le reproșăm nimic nici „dublurilor" lor, exacte, de un profesionalism fără cusur: Valeria Sitaru, mai sportivă, masculinizată în *Anna*, și Oana Ștefănescu, solidă și autoritară fără ostentație în *Valentina*. Ambiguitatea *Lorei*, care și-a compus dintr-un vis o realitate în care crede cu toată ființa, și-a găsit o excelentă interpretare în ușoara autoironie și blazarea conferite de Carmen Tănase, ca și în patetismul ușor desuet, cu glas tremolat, al Cameliei Maxim. Frumoasă, provocatoare, *Klara* convinge prin Elvira Deatcu, ca și prin Iuliana Ciugulea, unicul rol feminin nedublat, cel al *Mariei*, prilejuindu-i Crinei Mureșan un portret sensibil, de emoționantă fragilitate.

Sugerând cu finețe handicapul personajului *Aleksandr*, Șerban Ionescu îl face vizibil, în timp ce Ionel Mihăilescu, mai subtil, îl sugerează vrând să-l ascundă. În rolul milițianului îndrăgostit, *Nikolai*, Ioan Batinaș și Mihai Danu aduc prospețime tinerească, completând corect acest ansamblu de „stele" al Teatrului Odeon.

Delia VOICU

O seară de teatru sub semnul iubirii

Studioul „Casandra" – *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Regia: Adriana Popovici. Clasa prof. univ. Olga Tudorache, conf. univ. Adriana Popovici, c.d.asoc. Tamara Creţulescu, conf. univ. Marela Jugănaru, prep. univ. Şerban Puiu. Decoruri: Virgil Luscov. Costume: Adriana Raicu-Petre. Distribuţia: Florian Ghimpu (*Alexandru Andronic*), Cornel Brănescu (*Grigore Bucşan*), Lucian Ghimişi (*I.D. Borcea*), Leonid Doni/Aiexandru Gheorghiu (*Ştefănescu*), Daniel Popa (*Voicu*), George Frâncu (*Pompilian*), Marcel Balan (*Brănescu*), Cosmin Seleşi/Fiorin Zaharia (*Agopian*), Florin Zaharia/Cosmin Seleşi (*Hubert*), Ilinca Atanasiu/Angela Munteanu (*Niţa*), Alexandru Gheorghiu/Mihaela Beţiu (*Un băiat cu cafele*), Laura Vasiliu/Ilinca Atanasiu (*Magda Minu*), Dalina Ionescu/ Laura Vasiliu (*Gaby*), Mihaela Geangu (*Ana*), Mihaela Beţiu/Dalina Ionescu (*D-ra Werner*). Data premierei: 30 octombrie 1999.

Producţiile Studioului „Casandra" din ultimii ani, modeste, în cea mai mare parte, au generat reacţii de îngrijorare faţă de starea învăţământului teatral. S-a semnalat precaritatea pregătirii, relevată atât de spectacole, în ansamblu, cât şi de performanţele individuale, mai ales de cele ale studenţilor secţiei de Actorie. Un moment fericit şi, în acest context, foarte important, este succesul montării cu care „Casandra" şi-a deschis actuala stagiune: *Ultima oră* de Mihail Sebastian în regia Adrianei Popovici.

Protagoniştii reuşesc, de la prima lor întâlnire cu publicul, să împărtăşească (şi să se împărtăşească) din bucuria teatrului. Este marea lecţie, deprinsă tainic, în anii de şcoală, şi şansa lor de a fi fost îndrumaţi de două maestre: Olga Tudorache şi Adriana Popovici. Premisa acestei creaţii – de impresionantă acurateţe – este lucrul cu actorul. Până la înfăptuirea lui scenică, textul a prilejuit o analiză adâncă a rolurilor şi a situaţiilor. Adevărul trăirii, rezultat dintr-un exerciţiu riguros şi, probabil, dur (intransigenţa regizorului fiind proverbială), subliniază trăsăturile personajelor, studiate în profunzimea realităţii lor umane, psihologice şi sociale. Lumea viciată a gazetarilor este privită cu ironie. Indivizii oportunişti şi corupţi, care o populează, sunt aidoma unor eroi ai zilelor noastre. Asemănarea lor este însă sugerată fără ostentaţie, cu efect teatral subtil.

Chiar dacă în coerenţa elementelor scenice nu intră, din păcate, şi decorurile – improvizate, alăturate neinspirat –, omogenitatea întregului este asigurată de echilibrul partiturilor. Roluri de mică întindere sunt rezolvate convingător de Angela Munteanu şi Florin Zaharia, şi strălucit de Mihaela Beţiu, Dalina Ionescu, Mihaela Geangu şi Cosmin Seleşi. S-au remarcat, prin prezenţe elocvente, Alexandru Gheorghiu şi Daniel Popa. Portretizări percutante, deşi uşor şarjate, izbutesc Leonid Doni şi Marcel Balan.

Pompilian, veşnicul „redactor de serviciu" este vioi caracterizat de George Frâncu. Toate încurcăturile cauzate de spiritul versatil care domneşte într-o „anumită parte a presei" dobândesc un substrat satiric, bine ţintit. *I.D. Borcea* (directorul ziarului) este, prin Lucian Ghimişi, o apariţie, iniţial, autoritară, prestanţa

lui pierzându-se, treptat, până la răvășirea din final. Personajul prin excelență propriu dramaturgiei lui Mihail Sebastian idealistul străin de cele lumești, profesorul *Alexandru Andronic*, devine, în întruchiparea lui Florian Ghimpu, un om tentat de compromis. Depășind momentul de cumpănă, el rămâne, totuși onest.

Laura Vasiliu a creat-o pe *Magda Minu* printr-un fin balans între lirism intens și comic irezistibil. Evocându-l, cu toată forța imaginației tinerești, pe Alexandru cel Mare, ea declanșează secvențe de emoție pură.

Cornel Brănescu – în marele industriaș *Grigore Bucșan* – dovedește o remarcabilă maturitate interpretativă. În evoluția sa răzbate întreg eșafodajul de idei al eroului, transpus în limbaj gestual și mimic expresiv.

La premieră, alături de aplauze furtunoase, studenții au primit, în genunchi, la rampă, îmbrățișarea minunatei lor profesoare, Olga Tudorache. Această binecuvântare, ce poate însemna, la început de drum, mai mult decât orice elogiu, este dovada unei imense iubiri. Fără aceasta și fără meritul Adrianei Popovici momentul de teatru adevărat la care am luat parte, probabil, nu s-ar fi născut...

Mihaela Geangu, Laura Vasiliu și Lucian Ghimișu

Foto: Corneliu David

Oana BORŞ

Uşi întredeschise

Teatrul „George Ciprian" din Buzău – *Comedia erorilor* de William Shakespeare. Regia: Cristiana Râpeanu. Scenografia: Lia Dogaru. Cu: Cornel Brănescu, Lucian Ghimişi, Florian Ghimpu, Alexandru Gheorghiu, Dalina Ionescu, Ilinca Atanasiu, Cosmin Seleşiu, Lili Perepelicinic, Halina Cornişteanu, Filip Ristovski, Vlad Oancea. Data premierei: 14 noiembrie 1999.

Teatrul „George Ciprian" din Buzău şi-a înscris scurta existenţă (numai patru ani) sub semnul particularului, căci el fiinţează ca un „teatru de proiecte". O soluţie viabilă, se pare, dar şi generoasă pentru publicul oricând dornic de a se întâlni cu noul.

Primul proiect al stagiunii: *Show-ul vieţii mele*, a fost un spectacol omagial susţinut de Tamara Buciuceanu. Cea de-a doua premieră, *Comedia erorilor* de William Shakespeare a marcat, însă, un debut: regizoarea Cristiana Râpeanu, studentă în anul IV la Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică– Bucureşti. Protagonişti, colegi de generaţie din aceeaşi facultate. Premisa fiind tinereţea, spectacolul, născut pe scena buzoiană, are ca elemente dominante dinamismul, prospeţimea şi savoarea. Insuficiente însă pentru a compensa tarele, căci textul shakespearian dă libertate fanteziei creative, care folosită în exces, aşa cum se întâmplă aici, aduce o încărcare a scriiturii scenice. Tributară experienţei precare ne-a părut şi lipsa deprinderii actorilor de a-şi asculta partenerul şi de a-i răspunde. În plus, spectacolul mai suferă uneori de absenţa omogenităţi.

Dincolo de aceasta, firul regizoral transpare coerent. Lumea adusă pe scenă este o lume vie, organică, nicidecum a rigorii (atâta timp cât ordinea şi autoritatea sunt minimizate). O lume care capătă localizare: spaţiul – piaţetă cu elemente stilizate de arhitectură elenă, peste care plutesc acorduri de muzică grecească. Tonalitatea parodică atribuită discursului scenic capătă dimensiune graţie prezumţiilor actoriceşti ce răspund pe măsură: Lucian Ghimişi (*Dromio*) cu dezinvoltură şi cu simţ al comicului foarte bine dezvoltat; Cornel Brănescu (*Antipholus*) cu naturaleţe dată de o anume inteligenţă în construcţia rolului; Dalina Ionescu (*Adriana*) – prezenţă cu foarte multă forţă; şi Ilinca Atanasiu (*Luciana*) – o fină şiretenie în aparenta candoare.

Şi chiar dacă la finalul spectacolului *Dromio* (Care? Poate eu, poate celălalt.) cere să se tragă cortina, pentru această generaţie uşile s-au întredeschis. Cine va putea să le deschidă? Va decide timpul.

Dalina Ionescu, Lucian Ghimişi şi Cornel Brănescu

Irina IONESCU

O stagiune aniversară

Teatrul Masca – *Domnul de Pourceaugnac* adaptare după Molière. Regia: Mihai Mălaimare. Scenografia: Nina Brumuşilă. Muzica: George Natzis. Cu: Sorin Dinculescu, Nicolae Pungă, Ana-Maria Pâslaru, Mioara Ifrim, Delia Sabău, Cătălin Mirea, Erlend Secrieru, Dora Iftode, Darius Munteanu, Eduard Savin. Data premierei: octombrie 1999.

Teatrul Masca – teatrul de gest, de pantomimă, de expresie corporală, împlineşte în actuala stagiune teatrală zece ani. Un deceniu cu multe spectacole de gen, turnee şi participări la festivaluri, dar, în acelaşi timp, un deceniu în care au fost organizate şi câteva acţiuni în premieră la noi, precum primele reprezentaţii de stradă sau reprezentaţii date în spitale, case de copii, aziluri de bătrâni, fabrici şi aeroporturi. Toate, oferite gratuit unor spectatori, mulţi dintre ei aflaţi pentru prima dată la un spectacol de teatru.

Deşi data exactă a aniversării este 24 mai 2000, pregătirile au început încă de la sfârşitul anului trecut, când a avut loc premiera spectacolului *Domnul de Pourceaugnac* de Molière, comedie pusă în scenă de directorul teatrului, actorul Mihai Mălaimare. De această dată, reprezentaţia nu a mai avut loc, ca de obicei, în aer liber, ci a fost găzduită de Sala „Toma Caragiu" a Teatrului „Bulandra". Textul lui Molière şi spaţiul claustrant alese nu au schimbat însă şi maniera de joc a membrilor trupei. Mai întâi, actorii s-au pregătit „la vedere" pentru a oferi spectatorilor posibilitatea unei cunoaşteri mai îndeaproape a activităţii lor, apoi, reprezentaţia a fost „prefaţată" la rampă de regizorul ei care, în plus, a avertizat că actorii au „fotografiat", la rândul lor, publicul şi că există riscul/şansa implicării lui, la un moment dat, în acţiune. Tot pe ideea de *captatio benevolentiae* a fost amenajat şi standul din holul teatrului, unde se vindeau tot felul de obiecte promoţionale printre care şi celebrele nasuri roşii de clovn pe care unii spectatori le-au purtat chiar în timpul reprezentaţiei.

De altfel, întreţinerea atmosferei în sala de spectacol nu a fost deloc neglijată. Pe fondul unei muzici care le marca intensitatea şi le lungea durata, aplauzele au fost deschise, de multe ori chiar de pe scenă, iar la final actorii au ţinut să mulţumească publicului şi să afle de la câţiva dintre reprezentanţii săi ce impresie le-a făcut Teatrul Masca şi dacă s-au simţit bine în compania lui. De admirat ar fi încrederea membrilor trupei în propriile forţe, plăcerea cu care joacă, precum şi organizarea cadrului de prezentare a spectacolului. De dorit lasă, însă, construirea neglijentă a personajelor – linii puţine şi foarte îngroşate – vulgaritate gratuită, lipsa de acurateţe şi, uneori, chiar şi incoerenţa ansamblului. Costumele şi recuzita sunt încărcate inutil.

Ileana BERLOGEA

Pătimașă pledoarie pentru teatru

Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu – *Commedia*. Scenariul, regia, ilustrația muzicală: Marian Negrescu. Scenografia: Valer Neag. Costume: Tamara Grama. Cu: Monica Sfetcu, Valeriu Bâzu, Andra Cornea, Cristinel Dobran, Dan Calotă, Cornelia Diaconu, Dan Dobroiu, Sorin Giurca, Ion Alexandrescu, Carmen Roșca, Eugen Titu, Rodica Adriana Gugu, Nicu Vicol, Pompiliu Ciochia, Simona Urs, Ionuț Stoica, George Drăghescu, Luminița Goșa, Marian Ancuța, Georgiana Pănescu, Flavu Nanu, Andra Anescu, Laurențiu Vâlceanu, Mihaela Talabă, Vlad Cucu, Daniela Nicolescu, Cătălin Udroiu, Iarina Capuzanu, Ștefan Preda, Delia Tâștea. Data premierei: 11 decembrie 1999.

Tânărul teatru de pe malul Jiului și din orașul „Coloanei" lui Brâncuși, condus de energicul și fanaticul actor Marian Negrescu, întâmpină noul an 2000 cu o arzătoare pledoarie pentru arta scenică, cu un spectacol colectiv, popular, accesibil, dar în egală măsură amar, la fel ca și lupta colectivului pentru supraviețuire, pentru dreptul la creație.

Și Marian Negrescu, după cum ne mărturisește singur în Caietul-program, a apelat la cel mai extraordinar moment al teatrului european, la *Commedia dell'Arte*. Studiind cu atenție cele mai diverse scenarii, dar în egală măsură și „Poeticile" actorilor, mai ales cea a lui Niccolo Barbieri, Marian Negrescu a adus în montare și numeroase elemente din lupta cotidiană pentru teatru, un apel fierbinte, plin de dragoste, către spectatori, un protest dur, aspru față de cei ce nu vor teatru. Un *Principe* refractar (Diana Drăghici) și un compact grup de *consilieri*, fără identitate, ce acționează și vorbesc la fel, și două trupe de actori *Fideli* și *Gelosi* se confruntă în primul conflict. Cel de-al doilea este chiar între interpreții, veniți cu căruțele lor într-un oraș. Decorul nu este altceva decât un fundal pe care se profilează siluetele celor două care (scenografia: Valer Neag) și personajele cu costume colorate și cu sugestive elemente de epocă (costume: Tamara Grama). După o scurtă și amuzantă ceartă, *Fideli* și *Gelosi* se împacă, fiecare în parte jucând câte o scenă din povestea lor cu *Pantalone* (Valeriu Bâzu din prima trupă și Eugen Titu din cea de-a doua), tatăl lui *Lelio*, dornic s-o ia de nevastă pe *Clarice*, iubita fiului său. Există bineînțeles și doi abili *Truffaldino*, jucați rând pe rând de Cristinel Dobran și Nicu Vicol și nelipsita, iscusita *Smeraldina* (Andra Corbea și Rodica Adriana Gugu). *Pantalone* va fi păcălit de servitoarea-vrăjitoare care-l convinge să umble gol prin oraș, doar cu o blană pe el, cu speranța că redevine tânăr, în timp ce *Lelio* (Dan Dobroiu și Pompiliu Ciochia) este introdus sub forma unei statui în cada *Doctorului*, tatăl *Claricei* (Dan Calotă și Ionuț Stoica).

Acțiunea este amuzantă, ritmul dinamic, actorii cu disponibilități fizice și vocale reale, dar calitatea spectacolului este dată mai ales de o mare plăcere a jocului și de o autentică inventivitate în crearea relațiilor, în replici, în bucuria de a fi împreună.

Rodica Adriana Gugu și Nicu Vicol

Nu lipsesc nici căpitanii din cele două trupe (Sorin Giurca şi George Drăghescu), după cum sunt prezenţi şi conducătorii actorilor, Ion Alexandrescu la *Fideli* şi Luminiţa Goşa la *Gelosi*, dar cea mai mare reuşită constă în structura perfectă a grupurilor, în scenele de ansamblu pline de pitoresc, de culoare, de haz sau atunci când trebuie, de tensiune.

Fiind vorba despre o luptă, umorul se asociază cu tristeţea, mai ales la început şi la final. Deschiderea spectacolului se face cu câteva tablouri încărcate de nostalgie, cu umbre ce vin din adâncurile memoriei, cu siluete ce par a se desprinde din cele mai dense ceţuri ale amintirilor.

Meritul regizorului şi alcătuitorului de scenariu, Marian Negrescu, constă şi în buna selecţie a textelor, în legăturile făcute între momente, fireşti, fără hiatusuri, şi în introducerea subtilă a pasajelor didactice. Prologul este o pledoarie pentru teatru, pentru comedia ca oglindă a vieţii şi legătură între oameni. Şi în final, în ciocnirea dintre actori şi *Principele* dictator, nu lipsesc argumentele referitoare la valoarea educativă a teatrului, dar legarea acestora cu o stare de emoţie face să dispară tonul retoric sau artificial.

Ca regizor Marian Negrescu a ştiut să lucreze cu interpreţii, găsind pentru fiecare personaj al *Commediei dell'Arte* gesturile şi cuvintele specifice, dezvăluindu-le mai ales posibilitatea de comunicare, calităţile scenice deosebite. Foarte bine alese cântecele de epocă, ce par extraordinar de moderne datorită calităţilor melodice.

Oana Cristea GRIGORESCU

Un loc pentru reformă

Mai toate casele vechi din Transilvania au pivniţe spaţioase, cu arcade şi bolţi din piatră, locuri care în ultimului deceniu au inspirat schimbarea destinaţiei. Teatrul s-a refugiat din calea academismului în spaţii neconvenţionale, exersate de decenii cu precădere de companiile independente din întreaga Europă. Nu e de mirare că apar replici de tot felul la sălile-studio. Cea de la Târgu Mureş se numeşte „Underground". Pivniţa veche a Teatrului pentru Copii şi Tineret „Ariel" din Târgu Mureş, amenajată în spaţiu de joc neconvenţional, fără scaune pentru public, fără culise pentru actori, e un loc pe care public şi actori deopotrivă, şi-l asumă dacă acceptă să intre în el. Directorul Teatrului „Ariel" şi regizorul spectacolului cu care a fost inaugurat „Underground", Gavril Cadariu, a pornit de la premisa că spectatorii de azi nu mai pot fi doar parte pasivă, căreia i se oferă de-a gata, spre consum, un produs cultural. Labirintul pe care îl sugerează arcadele pivniţei de la „Underground" invită la un joc egal al ascunderii şi descoperirii. Nu doar spectacolul se cere reconstituit din fragmente salvate de spectatori, ci şi publicul devine pentru actor o fata-morgana pe care, dacă ai apucat să o prinzi în mrejele teatrului, ai datoria să o păstrezi. Rişti să-ţi scape în labirintul bolţilor în care umbre şi oameni îşi schimbă imprevizibil locurile. Rolul nedeclarat al publicului este de a reface unitatea spectacolului din fragmentele rătăcite în colţurile pivniţei-teatru. Nu o vom înţelege de la început, vom fi derutaţi mai întâi şi tocmai de aici se va naşte un alt plan spectacular. De o parte actorii care îşi urmează povestea, de altă parte publicul invitat să opereze propria selecţie şi cronologie în scenele care se desfăşoară ciclic, în multiple spaţii de joc. Simultaneitatea tensionează mecanismul teatral în acest caz special. Pentru că aşa cum şade bine unui loc proaspăt inaugurat, „Underground" s-a deschis la începutul lui octombrie cu o premieră: *SSS*, adică *Social Sound System*. Mai pe românește, *Sistem Social de Sunete*. Ce să însemne asta? Multiple planuri de joc în care indivizi anonimi deapănă obişnuinţe cotidiene: trezitul de dimineaţă, cafeaua, lectura ziarului, slujba... toate descrise doar de zgomotele comune ale activităţilor noastre sociale. E drept că proiectul *SSS* beneficiază de o trupă de actori îndelung antrenată în pantomimă şi animaţie, iar spectacolul de acum îi este special dedicat. De aici discrete situaţii regizorale, adresate fiecărui actor în parte. Georgeta Potcoavă, Valentin Lozincă-Mandric, Mioara Topor, Viorel Meraru, Rudolf Moca ilustrează sensibil gândul regizoral. Gavril Cadariu respectă creator cerinţele locului, datele actorilor şi nu uită nici o clipă că publicul prin reacţia lui întregeşte spectacolul. Fără el, *SSS* e doar un mecanism cu cheie fin reglat, dar peste care nu e suficient suflul animator al regizorului. Publicul îl face să trăiască cu adevărat.

Cristina MODREANU

A 8-a ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene

În spiritul lui Strehler

Cea de-a 8-a ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene, desfășurată la Strasbourg între 5 octombrie și 7 noiembrie 1999, s-a aflat permanent sub semnul lui Giorgio Strehler, umbra marelui regizor (care a inițiat, în 1992, Uniunea și mai pe urmă acest Festival) plutind asupra frumosului oraș de pe Rin, oraș recunoscut drept capitala Europei. Lăsând la o parte, pentru aproape o lună, preocupările-i politice și legislative importante, Strasbourgul s-a lăsat purtat de febrilitatea creatorilor de teatru care s-au strâns în jurul TNS (Théâtre National de Strasbourg) pentru a-și prezenta spectacolele, a se cunoaște și a duce astfel mai departe idealurile Maestrului prea devreme plecat din lumina reflectoarelor. Primul care a răspuns gândurilor lui Strehler despre o Europă unită întru cultură a fost directorul TNS, Jean Louis Martinelli, care a alcătuit selecția Festivalului ghidându-se în primul rând după calitatea jocului actorilor, conform propriei mărturisiri. În ceea ce privește teatrul ca mijloc de comunicare între țările europene, regizorul Martinelli își afirmă curajos opinia: „Nu pot adera la Europa decât pe plan umanist, într-atât sunt de neliniștit de forma pe care o ia construcția sa – singurele criterii care par să unească diferitele state sunt economice. Aici, cred eu, că spectacolul viu are un rol de jucat. Nu văd de ce n-ar exista și în cultură un criteriu de convergență economică. Mă opun existenței unei politici europene în materie de spectacol viu și a unui superminister care să decidă activitățile din fiecare țară. Dimpotrivă, am putea imagina un criteriu de convergență europeană în virtutea căruia fiecare stat să consacre 1,5% din bugetul său național culturii, cu un angajament serios de a lua în considerație arta vie la fel de mult ca și industriile culturale."

Bine ar fi să existe o asemnea gândire și la noi – noi cei care n-am putut nici măcar să fim prezenți la această ediție, după ce în 1995 Teatrul „Bulandra" a îndeplinit cu succes pentru Festivalul UTE îndatorirea de gazdă ce i-a revenit teatrului strasbourghez în 1999. Ca întotdeauna, suntem consecvenți doar în a ne rata șansele. Pentru că o șansă era prezența printre cele mai bune teatre europene, cu spectacole noi, de succes, semnate de unii dintre cei mai bine cotați regizori europeni ai sfârșitului de mileniu, dintre care amintesc pe: Cristoph Marthaler (cu *Specialiștii*, spectacol realizat la Deutsches Schauspielhaus), Lev Dodin (cu o adaptare după *Platonov*, *Cevengur*, o montare realizată la Malâi Teatr din Sankt-Petersburg), Georges Lavaudant (cu *Ajax-Filoctet,* la Odéon Théâtre de l'Europe, Paris), Luca Ronconi (cu *Jurnalul unei fete în casă* după Octave Mirbeau, la Teatro Stabile dell' Umbria, Perugia), Ingmar Bergman (cu *Creatorii de imagine*, de Per Olof Enquist la Kungliga Dramatiska Teatern), Thomas Ostermeier (cu *Suzuki I și II*, montat la Baracke de Deutschen Theaters, Berlin) ș.a. Spectacolele prezentate (dintre care, personal, am văzut doar o parte) au demonstrat că mișcarea teatrală europeană evoluează în câteva direcții clare: revizitarea clasicilor, dar nu pentru „bifarea în program", ci având ca scop inovarea estetică; căutarea unor noi forme teatrale (în special prin amestecul teatrului cu celelalte arte, un metisaj care dă, din ce în ce mai hotărât, rezultate interesante); realizarea de spectacole-cadru pentru dramaturgia nouă, dar nu orice fel de dramaturgie, ci aceea conținând interogații precise asupra secolului pe care îl trăim. Temele ce revin obsedant în creațiile acestui sfârșit de mileniu ar fi: avertizarea asupra efectelor dezastruoase ale utopiei asupra ființei umane, urmările în timp ale dictaturii, pericolul izolării individului într-o lume ce-și schimbă mijloacele de comunicare și tinde permanent spre globalizare, paranoia specializărilor în varii domenii, care poate duce omul în pragul unor manifestări extreme, etc. Festivalul Uniunii Teatrelor Europene a prilejuit și în 1999, ca la fiecare dintre edițiile sale, mai multe acțiuni conexe: o „paralelă festivalieră" desfășurată la *Teatrul Maillon* – un teatru „de cartier" gândit pentru oamenii simpli și pentru marginalizații (nu prea mulți) ai acestui bogat oraș, teatru cu o deschidere de admirat către experiment, grație tinerei sale directoare, Nadia Derrar, o serie de prezentări video ale unor personalități din lumea teatrului și a operei lor, colocviul *Teatrul într-o Europă mondializată*, un ciclu de lecturi din dramaturgia contemporană, și, nu în ultimul rând, un seminar pentru tinerii critici de teatru organizat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, cu sprijinul Academiei Experimentale de Teatru din Paris, în special a domnului George Banu, seminar la care au participat critici din toată lumea, cu o medie de vârstă de 30 de ani.

Cristina MODREANU

Alternatives Théâtrales–62

„În teatru nimeni nu debutează singur"

Cunoscută în lumea teatrului european ca una dintre cele mai serioase publicații ale breslei, *Alternatives Théâtrales* – editată de Academia Experimentală de teatru din Paris și condusă de George Banu – și-a ales ca temă pentru numărul 62 debutul în teatru. Problemă importantă, despre care cei ajunși deja la ora succesului nu discută decât atunci când sunt special provocați, și despre care tinerii nu vorbesc nici ei, fiind prea ocupați să se confrunte cu ea direct, problema debutului are o dimensiune teoretică și una concretă. Spune George Banu în cuvântul său introductiv: „Debutul este o experiență. Un act fondator de sine. Dar în același timp, mai ales în artele viului, el se înscrie într-o logică de producție, se raliază la o instituție, se situează la întretăierea unui gest artistic cu o determinare politică. În teatru nimeni nu debutează singur."

Revista conține mărturii care vin – majoritatea – în sprijinul acestor afirmații, artiștii invitați să vorbească despre debutul lor fiind de acord că primul lor act creativ n-ar fi însemnat nimic fără o șansă – fie că aceasta a ținut de un om, de o instituție sau o împrejurare favorabilă. O altă constantă a discursurilor incluse în acest număr (unele provocate prin interviuri, altele născute cu prilejul unei mese rotunde având ca subiect *Debutul*) este raportarea la maeștri, chiar dacă asta înseamnă, de cele mai multe ori, negarea acestora, o revoltă ce are la bază reîntemeierea pe alte principii. La fel de important ca momentul debutului este și parcursul care îi urmează, alegerile proxime care trebuie să se înscrie în logica unui demers coerent, pe care unii dintre oaspeții revistei și l-au formulat ca pe o căutare continuă a noului (de remarcat că artiștii respectivi, în mare parte regizori, nu aparțin aceleiași direcții estetice, fiecare înțelegând prin „nou" altceva: abordarea de texte noi, un alt stil, un amestec inedit de forme etc). Esențială pentru mentalitatea occidentală în materie de teatru mi s-a părut o afirmație a lui Nicole Gautier pe care ar fi bine să o audă cât mai mulți oameni de teatru de la noi. Afirmația, care așază în cadrul valabilității „singularitatea și originalitatea" regizorului, sună așa: „Acest individualism este pozitiv și constructiv numai dacă este corectat de capacitatea individului de a gira un grup, de a se înconjura de o echipă care să devină o veritabilă celulă de fabricare și de reflexie."

Printre numele deja cunoscute care s-au implicat în dezbaterea având ca temă *Debutul* se numără Philip Boulay, Nicole Gautier, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Jerôme Deschamps, Macha Makeieff, Pascale Binnert, Manuel Pereira, ș.a (cât despre cei tineri, vom reține numele lor după ce debutul lor va fi fost confirmat.)

(P)

THEATRICAL PEOPLE

Needed by an American Owned Group for an

English language, Out-Of-Theatre Play

Scriptwriters, Directors, Actors

Makeup Specialist, Stage Designer, Technical Designer, Costume Designer

Apply in Person with C.V. Piața Romană nr. 9, Sc. B, Et. 3, Apt. 11

Monday to Wednesday

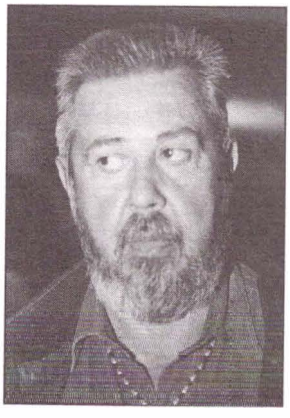
10:00 AM to 1:00 PM and 4:00 PM to 7:00 PM only

Coperta I: MAGDA MUGUR
Foto: Florin Biolan

Coperta II: SERGIU TUDOSE
– 40 de ani de teatru

Coperta III: ADRIAN PINTEA „Beket"
regizor și interpret

Coperta IV: Regizorul
ALEXANDRU TOCILESCU



SUMAR

2 Festivaluri

14 Haig Acterian

19 Interviuri

47 Vești bune și foarte bune

49 Spectacole

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
tel/fax 666 34 52

Board:
Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Octavian Saiu
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Procesare imagine:
Daniel Dulgheru

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Adriana Trandafir în „Stele în lumina dimineții" de Al. Galin. Teatrul „Odeon".
Foto: Mihai Musceleanu

2 Larisa Stase Mureșan în „Cerșetorul" de Sorge. Teatrul Național Timișoara.

3 Ioan Coman și Nadiana Sălăgean în „Nebunul și călugărița" de Witkiewicz. Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești.
Foto: Florin Biolan

4 Scenă din „Visul unei nopți de vară" de Shakespeare. Teatrul „Eugène Ionesco", Chișinău.

5 Mitică Popescu în „Școala femeilor" de Molière. Teatrul Mic.
Foto: Florin Biolan

6 Maia Morgenstern și Mircea Rusu în „Totul în grădină" de Albee. Teatrul „Bulandra".

7 Elvira Platon-Râmbu și Mariana Prisecan în „Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia" de Vișniec. Teatrul de Stat din Oradea.

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676